॥ ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস ॥

॥ প্রথম খণ্ড ॥

॥ গ্রন্থকারের অন্যান্য গ্রন্থ ॥

॥ সঙ্গীতগ্রন্থ ॥

রাগ ও রূপ (ঐতিহাসিক আলোচনা), পূর্ব ও উত্তর ভাগ,
ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস, ১ম ও ২য় ভাগ।
(সঙ্গীত ও সংস্কৃতি)
(শিশিরস্মৃতি-পুরস্কারপ্রাপ্ত, ১৯৫৮)।

সঙ্গীতে রবীন্দ্রনাথ।

বাঙ্গালা ধ্রুপদমালা (স্বরলিপিসহ)।

সঙ্গীতসারসংগ্রহ (ঘনশ্যাম-নরহরি চক্রবর্তী-কৃত)—সংপাদিত।

HISTORICAL DEVELOPMENT OF INDIAN MUSIC
(Awarded the Rabindra Memorial Prize, 1961).

The Forthcoming Books :

A Short History Of Indian Music (*—In the press*).

A Historical Study of Indian Music.

A Cultural History of Indian Music, Vol. I.

॥ দর্শন ও অন্যান্য গ্রন্থ ॥

Philosophy of Progress and Perfection.
(*Comparative Study*).

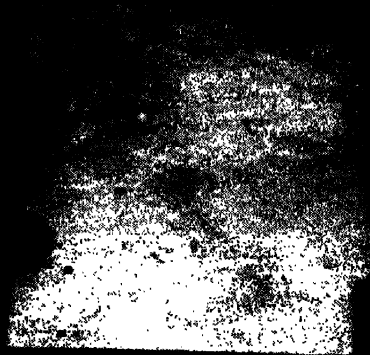
Philosophy of the World and the Absolute.
(*—In the press*).

অভেদানন্দদর্শন (প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য দর্শনের তুলনামূলক আলোচনা)।

মন ও মানুষ (জীবন ও বাণী)।

তীর্থরেণু (দার্শনিকী আলোচনা)।

শ্রীদুর্গা (ঐতিহাসিক আলোচনা)।

সুপ্রাচীন বাদ্যযন্ত্রের ব্রীজ (Bridge, Shell)

(গুজরাট, লোথাল-আবিষ্কারে [Lothal Excavation] প্রাপ্ত, খ্রীষ্টপূর্ব ২,০০০)

ভারত সরকারের দিল্লী প্রত্নতত্ত্ববিভাগের অনুমত্যানুসারে।

ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস

(প্রথম খণ্ড)

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ

শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ
১৯বি, রাজা রাজকৃষ্ণ ষ্ট্রীট
কলিকাতা

প্রকাশক: স্বামী আত্মানন্দ
শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ
১৯বি, রাজা রাজকৃষ্ণ ষ্ট্রীট, কলিকাতা-৬

প্রথম সংস্করণ, মাঘ ১৩৫৬
(ইং ফেব্রুয়ারী ১৯৫০)

দ্বিতীয় নূতন পরিবর্তিত
ও পরিবর্ধিত সংস্করণ, শ্রাবণ ১৩৬৮
(ইং আগষ্ট ১৯৬১)

প্রথমের ন্যায় দ্বিতীয় সংস্করণের বিক্রয়লব্ধ অর্থ কলিকাতা,
শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ ও দার্জিলিঙ, শ্রীরামকৃষ্ণ
বেদান্ত আশ্রমের পুস্তক-প্রচার-বিভাগে
ব্যয়িত হবে।

মুদ্রাকর: শ্রীযোগেশচন্দ্র সরখেল
কলিকাতা ওরিয়েণ্টাল প্রেস প্রাইভেট লিমিটেড
৯, পঞ্চানন ঘোষ লেন, কলিকাতা-৯

শ্রীরামকৃষ্ণসঙ্ঘজননী পরমারাধ্যা

শ্রীশ্রীসারদাদেবীর

স্নেহসিক্ত আশীর্বাদের উদ্দেশ্যে তাঁরই শ্রীচরণে

উৎসৃষ্ট হোল !

রসে বীরহদ্ভুতে রৌদ্রে দীপ্তাজাতিরুদীতা।
মৃদুজাতিশ্চ শৃঙ্গাঁর আয়তা হাস্যকে রসে ।।
দৈন্যে চ করুণাজাতির্বীভৎসে চ ভয়ানকে।
হাস্যশৃঙ্গারয়োর্মধ্যা রসেম্বেতেষু জাতয়ঃ ।।
তত্তজ্জাতিরসৈরেব স্বরাস্তত্তদ্ রসাত্মকাঃ।
তাদৃশাংশ গ্রহন্যসৈর্রাগেষ্টত্তাদ্ রসাত্মতা ।।

—সঙ্গীত-পারিজাত ৪৯১-৪৯১

দীপ্তা, আয়তা, মৃদু, মধ্যা ও করুণা—এই পাঁচটি জাতি বা জাতিশ্রুতি। (১) দীপ্তা—বীর, অদ্ভুত ও রৌদ্র রসের পরিবেশক, (২) আয়তা—হাস্যরসের, (৩) মৃদু—শৃঙ্গাররসের, (৪) মধ্যা—বীভৎস, ভয়ানক এবং হাস্য ও শৃঙ্গার, এবং (৫) করুণা—করুণরসের পরিবেশক। জাতি যথার্থভাবে প্রযুক্ত হোলে শ্রুতি ও শ্রুতির সমবেত রূপ স্বর এবং সঙ্গে সঙ্গে রাগগুলি রসের অভিব্যঞ্জক হয়;

॥ ভূমিকা ॥

অতীতকালের সভ্যতা ও সংস্কৃতির রূপ কি ছিল তাহার স্পষ্ট ধারণা না হইলে আমাদের বর্তমান যুগের সাধনার মূল্য কি তাহা সঠিক হৃদয়ঙ্গম করা সম্ভব হইবে না এবং আমাদের ভবিষ্যতের জীবনাদর্শ কোন্ পথে পরিচালিত করা উচিত তাহারও দিকনির্ণয় করা সম্ভব হইবে না। ভারতের রাজনৈতিক জীবন, তাহার রাষ্ট্রগঠন ও উত্থানপতনের যেমন ইতিহাস আছে তেমনি ভারতের নানামুখী রুচি, সংস্কৃতি এবং জীবনসাধনারও একটি বিশিষ্ট ইতিহাস আছে। ভারতের সংস্কৃত সাহিত্যের ইতিহাস মোক্ষ-মূলার, কীথ্, উণ্টারনিজ, সুশীলকুমার দে প্রভৃতি বিশেষজ্ঞ পণ্ডিতেরা লিখিয়া গিয়াছেন ও লিখিয়াছেন। রূপবিদ্যার ক্ষেত্রে ফার্গুসন, হ্যাভেল ও পার্সি ব্রাউন নানা তথ্য উদ্ধার করিয়া ভারতের স্থাপত্য-শিল্পের ইতিহাস চিত্তাকর্ষক ধারায় লিপিবদ্ধ করিয়াছেন। ভারতের ভাস্কর্য ও প্রতিমাশিল্পের ইতিহাস জার্মান পণ্ডিত বাকোফর্ দুইটি সুবৃহৎ সচিত্র গ্রন্থে আংশিকভাবে লিপিবদ্ধ করিয়াছেন। আর একখানি সুবৃহৎ গ্রন্থে ভারতের শ্রেষ্ঠ রূপতাত্ত্বিক আনন্দকুমার-স্বামী সমগ্র ভারতের রূপশিল্পের ইতিহাস লিখিয়া গিয়াছেন।

কিন্তু রাজা স্যর সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের বহুমূল্য গবেষণার ও তথ্য-সংগ্রহের প্রচেষ্টা সত্ত্বেও ভারতের সঙ্গীতসাধনার ইতিহাস এ'পর্যন্ত লিখিত হয় নাই। এই দুরূহ প্রচেষ্টায় ব্রতী হইয়াছেন বর্তমান বাংলার একজন সঙ্গীত-বিদ্বান ও বিশেষজ্ঞ মনীষী স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ মহারাজ। গত কয়েক বৎসর ধরিয়া তিনি নানা প্রবন্ধে এবং তাঁহার 'রাগ ও রূপ' নামে উপাদেয় গ্রন্থে ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাসের উপকরণ ও উপাদান সংগ্রহ করিয়া চলিয়াছেন। বর্তমান গ্রন্থে স্বামিজী সঙ্গীতের ইতিহাসের উদ্ধারকার্যের গবেষণা অক্লান্ত পরিশ্রমে অনুসরণ করিয়াছেন। তাঁহার এই গবেষণার মধ্যে তিনি যে একটি মূল্যবান তত্ত্ব প্রতিষ্ঠিত করিতে চেষ্টা করিয়াছেন সেটি হইল বেদের মন্ত্র বা ঋক্‌গুলি কেবলমাত্র উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত এই স্বরেই গীত হইত না, সঙ্গীতবিজ্ঞানে পরিপূর্ণ সামগায়ীরা সপ্ত স্বর প্রয়োগ করিয়াও সামগান করিতেন এবং বিচিত্র রসে পরিপূর্ণ হইয়া প্রাচীন ভারতের সঙ্গীতসাধনাকে তাহা নানা বর্ণে উজ্জ্বল করিয়া তুলিত। এই তত্ত্ব নিশ্চিত সিদ্ধান্তে সুপ্রতিষ্ঠিত

করিতে যে সকল অকাট্য প্রমাণের আবশ্যক তাহা বোধহয় এখনও সংগৃহীত হয় নাই। কিন্তু স্বামিজীর সংগৃহীত প্রমাণ এই মতবাদ নিশ্চিত সিদ্ধান্তের পথে অনেকটা অগ্রসর করিয়া দিয়াছে। এই সম্বন্ধে ভাষ্যকার সায়ণ বলিয়াছেন: "ঋক্‌মন্ত্রে প্রথমাদি সাত স্বর সংযুক্ত করিয়া সামগান গাওয়া হইত এবং এই বিভিন্ন স্বরের প্রয়োগে সামগানের রূপ বিচিত্র আকারে প্রকাশিত হইত"। শিক্ষাকার নারদ অবশ্য বৈদিক গ্রন্থে "স্বরমণ্ডল" বা সপ্তস্বরের অস্তিত্বের উল্লেখ করিয়াছেন। কিন্তু নারদীয়শিক্ষার রচনাকাল খ্রীষ্টীয় দ্বিতীয় শতকের পূর্বে (?) নহে, সুতরাং তাহার প্রমাণ সামগানের যুগের শেষদিকের বিকাশ ও পরিণতির প্রমাণ—বৈদিক সঙ্গীতের প্রথমযুগে তাহা প্রামাণ্য হইতে পারে না। সপ্তস্বরের উদ্ভবের প্রাচীন ইতিহাসের উদ্ধার করিবার উদ্দেশ্য হইল এই যে বেদ-রচনার প্রারম্ভিক কালে যদি সপ্ত স্বরের অস্তিত্ব প্রমাণ না হয় তাহা হইলে ঋক্‌বেদ বা সামবেদের যুগে ভারতের সঙ্গীত-বিজ্ঞানের ইতিহাস মাত্র তিন স্বরে নিবদ্ধ প্রিমিটিভ্ আদিম পর্যায়ে ছিল, সম্যক পূর্ণতা লাভ করিতে পারে নাই—এই অপ্রিয় সত্য আমাদিগকে স্বীকার করিয়া লইতে হয়। অবশ্য চতুর্দশ শতকে জীবিত সায়ণের উক্তি চার হাজার বৎসর পূর্বে বৈদিক কালের সঙ্গীতপদ্ধতির ধারাসম্বন্ধে যদি অকাট্য প্রমাণ বলিয়া গ্রহণ করি তাহা হইলে আর উচ্চতর প্রমাণের অনুসন্ধানে আমাদের পণ্ডশ্রম করিতে হয় না।

সায়ণের বহুপূর্বে যে ভারতের সঙ্গীতবিদ্যা প্রভূত পরিণতি লাভ করিয়াছিল তাহার প্রমাণ আমরা পাই ঋষি যাজ্ঞবল্ক্যের একটি উক্তিতে,

বীণাবাদনতত্ত্বজ্ঞঃ শ্রুতি-জাতিবিশারদঃ।
তালজ্ঞশ্চাপ্রয়াসেন মোক্ষমার্গং চ গচ্ছতি॥

যাজ্ঞবল্ক্যের সময় (অর্থাৎ অন্ততঃ খ্রীষ্টপূর্ব সাত শতকে ?) যে বীণাবাদনের পদ্ধতি ছিল, শ্রুতি-জাতির চিন্তাসজ্ঞা ছিল এবং তালবিদ্যার প্রভূত অনুশীলন হইয়াছিল উদ্ধৃত শ্লোকে তাহার সুস্পষ্ট ইঙ্গিত আছে।

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ সায়ণের প্রমাণ নিশ্চিত সিদ্ধান্তের প্রমাণ বলিয়া স্বীকার না করিয়া অন্যান্য প্রমাণের অনুসন্ধান করিয়াছেন। "শিক্ষা"-গ্রন্থাবলীর "মাণ্ডুকীশিক্ষা" ও "নারদীশিক্ষা" বিশ্লেষণ করিয়া স্বামিজী প্রমাণ করিয়াছেন সামগানে চার হইতে সাত স্বরের প্রয়োগ হইত। এই তথ্য সম্পূর্ণরূপে নূতন আবিষ্কৃত সত্য। ইহার আবিষ্কারে ভারতের প্রাচীন সঙ্গীতের ইতিহাসের

একটি নূতন বাতায়ন উন্মুক্ত হইল এবং তাহার জন্য ভাবিকালের ভারতীয় সঙ্গীতের ঐতিহাসিক স্বামিজীকে শ্রদ্ধার সহিত অভিনন্দন করিবেন। ইতিমধ্যে স্বামিজীর সমসাময়িক ভারতের সঙ্গীত প্রেমিক ও সঙ্গীত সাধনা ও সংস্কৃতির সমালোচকেরা তাঁহাকে কৃতজ্ঞতাপূর্ণ অর্ঘ্য প্রদান করিয়া নিজেদের সৌভাগ্যবান মনে করিবেন এ' বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই।

এই গ্রন্থে কেবল যে সঙ্গীতের প্রাচীন ইতিহাসের অনেক অমূল্য উপাদান সংগৃহীত হইয়াছে তাহা নহে, বাংলার সাহিত্যভারতী স্বামিজীর সংগৃহীত বহুমূল্য অলঙ্কারে সুসজ্জিত হইয়া নূতন ঐশ্বর্য্যে দীপ্যমান হইল। আশা করি বাংলার পাঠকসমাজ তথা বাংলার সঙ্গীতের পৃষ্ঠপোষক সংস্কৃতিবান মানুষ-মাত্রেই স্বামিজীর গবেষণার যথাযথ মর্যাদা প্রদান করিয়া তাঁহাদের কর্ত্তব্য সম্পাদন করিবেন। ইতি*

১৫ই জানুয়ারী, ১৯৫৩
২নং আশুতোষ মুখার্জি রোড,
কলিকাতা-২০

অধ্যাপক অর্দ্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়

প্রথম সংস্করণের ভূমিকা।

॥ পরিচিতি ॥

"ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস" 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি'-গ্রন্থের দ্বিতীয় বিবর্ধিত সংস্করণ ও নবরূপ। গ্রন্থটি ছদ্মবেশে সঙ্গীতের ইতিহাসের স্মৃতি ও উপাদান বহন কোরে আসছিল, তাই তার চাক্ষুষ রূপকে অটুট রেখে ভারতীয় সঙ্গীতের ক্রমবিকাশ প্রতিপাদন করাই শ্রেয় মনে কোরে এই নূতন দ্বিতীয় সংস্করণের রূপ দান করা হোল। পূর্বগ্রন্থের উপাদানসমাবেশ ও বিষয়বস্তু থেকে বর্তমান সংস্করণের রূপ অনেকাংশে সংস্কৃত, পরিবর্তিত ও বর্ধিত। এতে পূর্ব-পরিচিতিকে পূর্বাভাসে রূপায়িত কোরে বিশ্বসঙ্গীতের সংক্ষিপ্ত ও ধারাবাহিক পরিচয় দেওয়া হোল। এই পরিচিতিদানের কারণ জিজ্ঞাসা করলে একথাই বলতে হয় সকল দেশের ও সকল জাতির সঙ্গীত-ইতিহাসের বিকাশরীতি, প্রকৃতি ও ধর্ম প্রায় এক রকমের, উপাদানে ও উপাদান-নামে কেবল পার্থক্য। তাই ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস-সম্বন্ধে জ্ঞান অর্জন করতে গেলে বিশ্বসঙ্গীতের সংক্ষেপ পরিচয় অবশ্যই জানা দরকার।

সঙ্গীত শাস্ত্র ও সাধনা দু'ভাগে বিভক্ত। শাস্ত্র অপেক্ষা সাধনা শ্রেষ্ঠ হোলেও শাস্ত্রজ্ঞানের অভাবে সাধনা অসম্পূর্ণ থাকে। তাই সঙ্গীতের সাধনা বা ব্যবহারিক অনুশীলনের ক্ষেত্রে ইতিহাস, বিজ্ঞান, ব্যাকরণ, সাহিত্য, মনোবিজ্ঞান, মূর্তিতত্ত্ব ও দর্শন প্রভৃতির সঙ্গে শিক্ষার্থীর পরিচিত হওয়া উচিত। বিশেষ কোরে ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে সঙ্গীতের অনুশীলন না হোলে সঙ্গীতসাধনা কোনদিন পূর্ণতা লাভ করে না।

এক্ষণে সঙ্গীতের ইতিহাস বলতে আমরা বুঝি কি সে সম্বন্ধে এ'গ্রন্থের ৭২ পৃষ্ঠায় সংক্ষেপে আলোচিত হয়েছে। ইতিহাস প্রাচীন, মধ্য ও বর্তমান কালে সঙ্গীতানুশীলনের প্রমাণপঞ্জী ও প্রত্যক্ষ কাহিনী। অন্ততঃ জাতির সভ্যতা ও সংস্কৃতির মহিমাময় ঐতিহ্য ও ধারা জানতে গেলে ইতিহাস অনুশীলন করা কর্তব্য। এই গ্রন্থে আদিমযুগের সঙ্গীতবিকাশের পরিচয়ও সংক্ষেপে দেওয়া হোল এবং প্রাগৈতিহাসিক যুগের সঙ্গীত-উপাদানের আলোচনায় প্রত্নতত্ত্ববিভাগ বর্তমানে যে সকল প্রাগৈতিহাসিক উপাদান ভারতের অন্যান্য স্থানে মাটি খুঁড়ে সংগ্রহ করেছে তাদেরও সংক্ষেপে পরিচয় দেওয়া হোল। মোটকথা বর্তমান সংস্করণে নাম-পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে বহু উপাদান পরিত্যক্ত

ও বহু নূতন উপাদান সংযোজিত হয়েছে। তাছাড়া গ্রন্থালোচনায় পূর্বাপর একটি ধারা অক্ষুণ্ণ রেখে ইতিহাসের প্রকৃতি ও মর্যাদা বিশেষভাবে রক্ষা করার চেষ্টা করা হয়েছে। বর্তমান নূতন দ্বিতীয় সংস্করণের আলোচনাভঙ্গী ও উপাদানসজ্জা 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি'-র দ্বিতীয় ভাগের আলোচনাক্রমের বিশেষ সহায়ক হয়েছে বোলে মনে করি। সেজন্য 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি'-গ্রন্থের দ্বিতীয় ভাগের নামও পরিবর্তন কোরে 'ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস' নাম রাখা হোল গ্রন্থ-দুটির ধারাবাহিক আলোচনাসূত্র অব্যাহত রাখার জন্য।

'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি'-গ্রন্থের প্রথম ভাগের রূপ ও উপাদানসজ্জা অনেকাংশে পরিবর্তন করার জন্য পূর্বে যাঁরা এই গ্রন্থ সংগ্রহ করেছেন তাঁদের কাছে নিজেকে বিশেষ অপরাধী বোলে মনে করি, সেজন্য বিনীতভাবে আমি তাঁদের কাছে ক্ষমা ভিক্ষা করছি। বর্তমান নূতন সংস্করণ সঙ্গীতের ছাত্র, ছাত্রী ও অন্যান্য অনুশীলনকারীর বিশেষভাবে সহায়ক হবে বোলে আমার বিশ্বাস। সূচীপত্রে আলোচ্যবস্তুর পাশাপাশি পৃষ্ঠাসংখ্যা সংযোজিত থাকায় পৃথকভাবে আর নিঘণ্টু (word-index) দেওয়া হোল না।

পরিশেষে বক্তব্য পূর্বসংস্করণের মতো এই প্রথম ভাগের পরিবর্তিত দ্বিতীয় সংস্করণের সর্বসত্ব কলিকাতা শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠকে অর্পিত হোল।

শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ
১৯বি, রাজা রাজকৃষ্ণ ষ্ট্রীট,
কলিকাতা-৬
আগষ্ট ১৯৬১

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ

সূচীপত্র

প্রথম অধ্যায়

দ্বিতীয় অধ্যায়

তৃতীয় অধ্যায়

চতুর্থ অধ্যায়

পঞ্চম অধ্যায়

ষষ্ঠ অধ্যায়

সপ্তম অধ্যায়

॥ ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস ॥

॥ পূর্বাভাস ॥

॥ প্রাচীন ভারতে সঙ্গীত ॥

ভারতীয় সভ্যতার আদিম যুগে সঙ্গীত ছিল মানুষের মনের অন্তরতম দেশে লুকোনো। প্রকৃতির প্রজা পশুপক্ষীদের কলকণ্ঠে ছিল গানের রূপ অভিব্যক্ত। মানুষ চিরদিনই অনুকরণপ্রিয়। শান্তি ও স্বচ্ছতার পরিবেশ পেলে শ্রম-শ্রান্তির মাঝখানেও সে জানাতো প্রকৃতিকে তার অন্তরের আবেদন, তাই বিশ্বনিয়ন্তার ধারণা রূপায়িত হয়েছিল সুপ্রাচীন যুগেই মানুষের কাছে। নিজের চেয়ে শ্রেষ্ঠ ও শক্তিমানের সার্থকতা সে বুঝত, দুঃখ-বেদনার মধ্যে শান্তির আশায় ঈশ্বরকে জানাতো তাই সে প্রাণের গোপন কথা। সুর থাকত সেই কথায়, বিচিত্র স্বরের সমাবেশ না থাকলেও একটি, দুটি বা তিনটি স্বরে ও সরল ছন্দে গানের নৈবেদ্য সাজাতো সুপ্রাচীন কালের মানুষ। পাখী ও জন্তু-জানোয়ারের ডাকগুলিকে (ধ্বনিকে) সে মনে করতো সুমিষ্ট ও শান্তিদায়ক, সুতরাং সেগুলির করতো অনুকরণ, নিজেদের সুর ও কথার মাধ্যমে সাজাতো সঙ্গীতের নৈবেদ্য। নিরর্থক ছিল না তাদের গানের ভাষা। পার্থিব প্রয়োজনের জন্যই তারা গাইতো গান। পরে সভ্যতার অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে গানের রূপে এলো বিবর্তন, ভাবসম্পদে সঙ্গীত হলো পূর্ণ, অপার্থিব আদর্শকেও মানুষ করলো গ্রহণ।

সভ্যতার ক্রমবিকাশের সঙ্গে সঙ্গে সংস্কৃতির মান ও রূপ যেমন হয় উন্নত, সঙ্গীতের পক্ষেও ঠিক তেমনি। ভারতীয় সঙ্গীত ভারতের সংস্কৃতি ও সভ্যতারই একটি অপরিহার্য উপাদান। সঙ্গীতের ক্রমবিকাশের কথা আমরা ব্রাহ্মণসাহিত্য, শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলির আলোচনায় উল্লেখ করবো। তবে সংহিতা, আরণ্যক ও ব্রাহ্মণ সাহিত্যগুলি আলোচনা করলে দেখা যায়, সঙ্গীতের রূপ ছিল গোড়াকার দিকে সহজ ও সরল, প্রার্থনা ও আন্তর আবেদনের আকারে হোত তা রূপায়িত। স্তোত্র, গান তথা

উদ্‌গান, গাথা প্রভৃতিই ছিল সঙ্গীতের রূপ। একেবারে আদিম যুগেও মানুষের ছিল সমাজ, সুতরাং সঙ্গীতও ছিল তার সমাজে, তবে তা ছিল একটি, দুটি বা তিনটি স্বরে অতি সহজ সাধারণভাবে লীলায়িত। হাড় বা কাঠের বাঁশী ও চামড়ার বাদ্য ছিল। নৃত্য ছিল উৎসবের অঙ্গ। ক্রমে সভ্যতার আলোক উজ্জলতর হোলে সংস্কৃতি ও সঙ্গীতের পরিবেশ দিব্যমহিমায় হলো উদ্ভাসিত। দেবতাদের বিচিত্র রূপ হলো কল্পিত, তাদের মহিমার প্রতি শ্রদ্ধা জানালো মানুষ। দেবতাদের রূপ অগ্নির মাধ্যমে যজ্ঞাগ্নিতে হোত কল্পিত। অগ্নির পূজা ও যাগযজ্ঞে আহুতি দানই ছিল তখন পূজা। সূর্যপূজা থেকে অগ্নি-পূজার হোল রূপায়ণ, তাহলেও সংস্কারের বশে মানুষ উপাসনা করতো সূর্যরূপী অদিতির। পৃথিবীস্থ সূর্যরূপী যজ্ঞাগ্নিতে আহুতি দেওয়া হোত হবিঃ, অগ্নিমুখে দেবতারা করতেন যজ্ঞভাগ গ্রহণ। আহুতিদানের সঙ্গে সঙ্গে ছন্দায়িত গান বা গাথার হোত অনুরণন, যজ্ঞে ও উপাসনার সঙ্গে সঙ্গীতের হয়েছিল এ'-রকম কোরেই অভিব্যক্তি। সঙ্গীতের সঙ্গে থাকতো বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্র ও নৃত্যছন্দ এবং তাদের সাহায্যে সাজিয়ে তুলেছিল মানুষ সামগানের মহিমময় রূপ।

॥ বৈদিক যুগে সাতস্বর ॥

লৌকিক স্বরের নাম ষড়্‌জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদ। বৈদিক স্বরের পাশাপাশি লৌকিক স্বরের অনুশীলন হোত কিনা এনিয়ে ঐতিহাসিকদের মধ্যেও মতভেদ কম নেই। অনুন্নত যুগে আদিম অধিবাসীদের (ancient aboriginal tribes) মধ্যে সহজ সরল হোলেও গান ছিল, সুতরাং স্বরও ছিল। সেই স্বর কিন্তু বৈদিক সামগানের প্রথমাদি স্বর নয়। গ্রামে ও পল্লীতে লোকসঙ্গীতে প্রচলিত ছিল লৌকিক স্বর, সুতরাং প্রাচীন যুগেও ষড়্‌জাদি লৌকিক স্বরের অস্তিত্ব ও অনুশীলন ছিল একথা অনুমান করা অসঙ্গত নয়। ছ'টি স্বরের যা থেকে বিকাশ তাকে বলে ষড়্‌জ। এক, দুই বা তিনটি মাত্র স্বরে আদিম ও অনুর্বর যুগের গান ছিল লীলায়িত। ক্রমে বৌদ্ধিক বিকাশের সঙ্গে সঙ্গে এক, দুই বা তিন স্বর থেকে সাত স্বরের হয়েছিল সৃষ্টি বৈদিক যুগেই। তবে প্রাগৈতিহাসিক যুগে সিন্ধু-সভ্যতার গানে কতগুলি স্বরের ব্যবহার হোত তা মহেঞ্জোদড়ো ও হরপ্পার ধ্বংসস্তূপ থেকে আবিষ্কৃত বাঁশী, বীণা

বা মৃদঙ্গাদি উপাদান থেকে নির্ণয় করা সুকঠিন। তবে বৈদিক যুগে সাত স্বরের ছিল বিকাশ—যদিও সামগান গাওয়া হোত প্রধানত পাঁচটি অথবা ছ'টি স্বরে। কোন কোন বৈদিক শাখার গানে সাত স্বরেরও প্রচলন ছিল। প্রত্নতাত্ত্বিক পিগট বৈদিক যুগের গানে সাতস্বরের ব্যবহার সম্বন্ধে উল্লেখ কোরে বলেছেন: "There is some interesting evidence for Aryan music. Cymbals were used to accompany dancing, and in addition to this and the drum there were reed flutes or pipes, a stringed instrument of the lute class, and a harp or lyre, which is mentioned as having seven tones or notes. This last piece of information is important for our knowledge of ancient music".[1]

বৈদিক, যুগে আর্চিক, গাথিক, সামিক, স্বরান্তর, ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ এই সাত শ্রেণী বা জাতির গানের বিকাশ ছিল এবং এই শ্রেণী বা জাতিগুলি স্বরের বিভিন্ন সংখ্যাকে নিয়ে ছিল সার্থক। যেমন,

আর্চিক	—	এক স্বরের গান,
গাথিক	—	দুই " "
সামিক	—	তিন " "
স্বরান্তর	—	চার " "
ঔড়ব	—	পাঁচ " "
ষাড়ব	—	ছয় " "
সম্পূর্ণ	—	সাত " "

আর্চিক ও গাথিক গানের বিকাশ ও অনুশীলন একেবারে আদিম জাতিদের মধ্যেই ছিল সীমাবদ্ধ একথা অনুমান করা যায়। সামিক শ্রেণীর গান সম্বন্ধেও তাই। তবে বৈদিক সামগানে তিন থেকে সাত স্বরের ব্যবহার দেখে মনে হয় সামের বিকাশ সামিক থেকে সম্পূর্ণ যুগেই সার্থক ছিল। রূপার (Ruper) খননকার্য থেকে চারটি তার বা তন্ত্রীযুক্ত ধনুকের আকারে বীণার নিদর্শন পাওয়া গেছে এবং তা থেকে অনুমান করা যায় প্রাগৈতিহাসিক সিন্ধু-সভ্যতার যুগে তিন থেকে চার স্বরেই ছিল সঙ্গীত লীলায়িত।

---

1. Vide *Prehistoric India* (1950), pp. 270-271.

সামপ্রাতিশাখ্যে ও নারদীশিক্ষায় শাখাভেদে বিভিন্ন স্বর-প্রয়োগের উল্লেখ আছে। মতঙ্গ (খ্রীষ্টীয় ৫ম—৭ম শতক) বৃহদ্দেশীতে বলেছেন: এক স্বর থেকে চার স্বরযুক্ত গানগুলি মার্গশ্রেণীভুক্ত নয়, তারা দেশী। শবর, পুলিন্দ, কম্বোজ, বঙ্গ, কিরাত, অন্ধ্র, দ্রাবিড় প্রভৃতি জাতিদের মধ্যে চার স্বরযুক্ত গানের তথা দেশীগানের প্রচলন ছিল: "চতুঃস্বরাৎ প্রভৃতি ন মার্গঃ শবরপুলিন্দকাম্বোজবঙ্গকিরাতবাহ্লীকান্ধ্রদ্রবিড়বনাদি প্রযুজ্যতে"।[২] মতঙ্গ দেশী ও মার্গ সঙ্গীতের মধ্যে পার্থক্য নির্ণয় করেছেন গানে স্বর-সংখ্যার-নিদর্শন দেখিয়ে। কিন্তু মুনি ভরত নাট্যশাস্ত্রে (খ্রীষ্টীয় ২য় শতক) একথা স্বীকার করেন নি।

॥ আর্য ও অনার্য সঙ্গীতের মিশ্রণ ॥

বৃহদ্দেশী থেকে জানা যায়, পাঁচস্বরযুক্ত ঔড়ব থেকে সাতস্বরযুক্ত সম্পূর্ণজাতির গানগুলি মার্গ ও অভিজাত শ্রেণীর অন্তর্গত ছিল। তাই আর্চিক থেকে স্বরান্তর পর্যন্ত গানের জাতিগুলির প্রচলন ও উল্লেখ বর্তমান সঙ্গীত-পদ্ধতির ভিতর পাওয়া যায় না, কেবল ঔড়ব থেকে সম্পূর্ণ জাতির ব্যবহারই দেখা যায়। শবর, পুলিন্দ, কম্বোজ, বঙ্গ, কিরাত, দ্রাবিড় জাতিদের সঙ্গীতে চার অথবা তার কম সংখ্যার স্বরের প্রচলন ছিল, তাদের তাই মার্গশ্রেণীভুক্ত না কোরে অনুন্নত দেশীশ্রেণীর অন্তর্গত বলা হয়েছে। আবার মতঙ্গ একদিকে যেমন শবর-কাম্বোজাদি জাতির গানকে কৌলিন্য দান করতে অস্বীকার করেছেন, অপর দিকে তেমনি মার্গশ্রেণীর মধ্যে আভীরী, ছেবাটী, গুর্জরী, পুলিন্দিকা, শবরী, দ্রাবিড়ী, সৈন্ধবী, পৌরালী, বঙ্গালী, ঠক্ক, কৈশিকী প্রভৃতি রাগগুলিকে অভিজাত বোলে গণ্য করেছেন। শুধু মতঙ্গই নন,—যাষ্টিক, কশ্যপ, দুর্গাশক্তি প্রভৃতি সঙ্গীতশাস্ত্রীরাও এই অন্তর্ভুক্তিকে সাদরে গ্রহণ করেছেন।[৩] মতঙ্গ ঠক্ক, সৌবীর, বোট্ট, বেসর প্রভৃতি রাগদের

২। বৃহদ্দেশী (ত্রিবান্দ্রম সংস্করণ), পৃ: ৫৯

৩। (ক) বৃহদ্দেশী (ত্রিবান্দ্রম সংস্করণ) পৃ: ৯৮—১১৮

(খ) মার্কণ্ডেয়পুরাণে ৫৭ অধ্যায়ে ভারতবর্ষের চতুঃসীমা, সমস্ত দেশ ও জাতির বিস্তৃত বিবরণ দেওয়া হয়েছে। সেখানে "পূর্বে কিরাতা যস্যান্তে পশ্চিমে যবনাস্তথা" প্রভৃতি শ্লোক থেকে বোঝা যায়, সেই জাতিগুলি যজ্ঞ, অধ্যয়ন ও বাণিজ্যাদি করতো, সুতরাং তারা ছিল সুসভ্য জাতি: "ইজ্যাধ্যায়বাণিজ্যাদ্যৈঃ কর্মভিঃ কৃতপাবনাঃ"।

মধ্যমগ্রাম থেকে বিকাশ লাভ করেছে বলেছেন এবং মার্গশ্রেণীভুক্ত অভিজাত ও প্রাচীন রাগ মালবকৈশিক ও হিন্দোলাদির মতো তাদের সমান মর্যাদা দান করেছেন। তিনি বলেছেন,

ঠক্করাগশ্চ সৌবীরস্তথা বৈ ঠক্কৈশিকঃ।
বোট্টরাগশ্চ ষড়্জাখ্যো ভবেদ্ বেসরষাড়বঃ॥
হিন্দোলকস্তু বিজ্ঞেয়ো মধ্যমগ্রামসম্ভবঃ।
মালবপঞ্চমশ্চৈব মালবকৈশিকস্তথা॥

অঙ্গ, বঙ্গ, গান্ধার, শবর, পুলিন্দ, কম্বোজ, নিষাদ, গুর্জর প্রভৃতি জাতিই অনার্য-সংস্কৃতিসম্পন্ন ছিল কিনা এ-নিয়ে যথেষ্ট মতভেদ আছে। ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জী থেকে জানা যায়, তারা সকলেই অনার্যগোষ্ঠির অন্তর্ভুক্ত ছিল না, আর্যসভ্যতা ও সংস্কৃতিসেবীও অনেকে ছিল। অঙ্গদেশ মগধের পূর্বদিকে অবস্থিত ও চম্পানদীর দ্বারা মগধের সঙ্গে ছিল বিচ্ছিন্ন। ডঃ রায়চৌধুরী বলেন 'বিধুরপণ্ডিতজাতক'-গ্রন্থে রাজগৃহকে (বর্তমান রাজগীর) অঙ্গদেশের নগর হিসাবে গণ্য করা হয়েছে। মহাভারতের শান্তিপর্বে একজন অঙ্গরাজের উল্লেখ পওয়া যায়, তিনি গয়ায় বিষ্ণুপাদপর্বতে যজ্ঞানুষ্ঠান করেছিলেন। মহাভারতের সভাপর্বে অঙ্গ ও বঙ্গদেশকে একটি রাজ্য বোলে উল্লেখ করা হয়েছে। অঙ্গদেশের রাজধানীর নাম চম্পা—গঙ্গানদীর তীরে অবস্থিত ছিল। মাননীয় কানিঙ্‌হাম ভাগলপুরের কাছে চম্পানগর ও চম্পপুর নামে দুটি গ্রামের কথা উল্লেখ করেছেন। মহাভারতে, হরিবংশে ও কতকগুলি পুরাণে চম্পাকে 'মালিনী' নামেও অভিহিত করা হয়েছে (মৎস্যপুরাণ ৪৮।৯৭ ; বায়ুপুরাণ ৯৯।১০৫—১০৬ ; হরিবংশ ৩১।৪৯ ; মহাভারত ১২।৫।৬—৭ ; ১৩।৪২।১৬)।[৪] ডঃ পুশলকারের মতে ঋগ্বেদে অঙ্গজাতির নাকি উল্লেখ পাওয়া যায় না, কিন্তু অথর্ববেদে (৫।২২) তার বর্ণনা আছে।[৫] মাননীয় পার্জিটার অঙ্গজাতি তথা অঙ্গদেশের অধিবাসীদের অনার্য বলেছেন। ওল্ডেনবুর্গের মতে অঙ্গেরাই ছিল সুপ্রাচীন আর্যজাতি।

৪। Cf. *History and Culture of the Indian People*: The Vedic Age, Vol. I (1951), p. 256.

৫। Ibid., p. 256.

ঐতরেয়-আরণ্যকে (২।১।১) বগধ, চের প্রভৃতি পক্ষীদের নামের সঙ্গে নাকি বঙ্গ শব্দটির উল্লেখ পাওয়া যায়। বগধ মগধেরই নামান্তর। পক্ষীনামের প্রসঙ্গে ডঃ পুশলকার বলেছেন: "* * which probably means that they were non-Aryans, speaking languages not intelligible to the Aryans"। বৌধায়ণধর্মসূত্রে বঙ্গদেশের সঙ্গে অঙ্গের নামোল্লেখ আছে। শতপথব্রাহ্মণে (৩।৫।২।১-২) নিষাদ শব্দ 'নদ' নামে একজন দক্ষিণদেশীয় রাজার পরিবর্তে ব্যবহৃত হয়েছে। 'নদ' থেকে পরবর্তীকালে নিষাদ শব্দের উৎপত্তি হওয়া বিচিত্র নয়। নিষাদদেশের অধিবাসীদেরই নিষাদ বলে। নিষাদজাতি আর্যগোষ্ঠির অন্তর্ভুক্ত ছিল। তারা অরণ্যচারী অনার্যজাতি নিষাদ থেকে সম্পূর্ণ ভিন্ন। সুতরাং জাতি হিসাবে আর্য ও অনার্য এই দু'রকম নিষাদেরই উল্লেখ পাওয়া যায়। নিষাদরাজ নলের নাম মহাভারতে ও বিভিন্ন পুরাণে উল্লেখ আছে। নিষাদদেশ সম্ভবত বিদর্ভের পাশাপাশি ছিল।[৬]

বিভিন্ন সাহিত্যে ও শিলালিপিতে কম্বোজের নাম গান্ধারের সঙ্গেই উল্লেখ দেখা যায়। সঙ্গীতে কাম্বোজী, খাম্বাজ বা খামাচী রাগ নাকি কাম্বোজদেশ থেকে আমদানী করা হয়েছিল, অথচ এই রাগে চারটির বেশী স্বরের প্রয়োগ আছে। বৃহদ্দেশীকার মতঙ্গ কাম্বোজকে অনার্যশ্রেণীভুক্ত এবং এদের গানে মাত্র চারস্বরের প্রয়োগের কথা বলেছেন, অথচ কাম্বোজকে ঠিক অনার্য দেশ বলা কঠিন। গান্ধারের মতো কাম্বোজ উত্তরাপথে তথা ভারতের উত্তরসীমান্তপ্রদেশে অবস্থিত।[৭] কাম্বোজকে কম্বুজ বা কাম্বোডিয়াও বলে। কম্বুজ বা কাম্বোডিয়ায় আর্যভাষী হিন্দুদের বসবাস ছিল। জর্জ ইলিয়ট *Hinduism and Buddhism*, বি. আর. চট্টোপাধ্যায় *Indian Cultural Influence in Cambodia*, রমেশচন্দ্র মজুমদার তাঁর *Champa* প্রভৃতি গ্রন্থে কম্বোজ বা কাম্বোজের সভ্যতা ও সংস্কৃতির কথা বিস্তৃতভাবে আলোচনা করেছেন। ডঃ রায়চৌধুরী বলেছেন: "Kāmboja may have been a home of Brāhmaṇic learning in the later Vedic

৬। Ibid., p. 261.

৭। (ক) কাম্বোজের নাম পাওয়া যায় মহাভারতে ১২।২০৭।৪৩ এবং রাজতরঙ্গিণীতে ৪।১৬৩-১৬৫; (খ) Cf. ডঃ বড়ুয়া: *Asoka and His Inscriptions* (1946), pt. 1, pp. 92-93,

period. * * The presence of Aryas (*Ayyo*) in Kāmboja is recognised in *Majjhima-Nikāya* (11. 149) ।"[৮] চীনা-পরিব্রাজক হুয়েন সাঙ্ (Hiuen Tsang) রাজপুরের বর্ণনা কোরে বলেছেন : "From Lampa to Rājapura the inhabitants are coarse and plain in personal, appearance, of rude violent dispositions * * । They do not belong to India proper, but are inferior peoples of frontier (*i. e.,* barbarian) stocks."[৯]

হুয়েন সাঙ্ রাজপুর ও কাম্বোজকে এক ও অভিন্ন বলেছেন। যদিও মহাভারতে (২।২৭) অভিসার তথা রাজপুর ও কাম্বোজকে ভিন্ন বোলে বর্ণনা করা হয়েছে, তবু সকল সময়েই তারা ভিন্ন ছিল না। ডঃ রায়চৌধুরী বলেছেন : "We learn from a passage of the *Mahābhārata* 〈VII. 4. 5〉 that a place called Rājapura was the home of the Kāmbojas" । হুয়েন সাঙ্ কাম্বোজীদের বলেছেন অনার্য। ভূরিদত্তজাতকের (৬।২০৮) বর্ণনাও তাই। নিরুক্তকার যাস্কও কাম্বোজীদের ভাষাকে আর্যভাষা থেকে ভিন্ন বলেছেন। সামবেদের বংশব্রাহ্মণে নাকি প্রাচীন কাম্বোজীদের উল্লেখ আছে। পণ্ডিত সিমারের (Zimmer) মতে কাম্বোজী ও মদ্ররা ছিল নিকট গোত্রীয় ও তারা ভারতের উত্তর-পশ্চিমঞ্চলে বাস করতো। অধ্যাপক গ্রিয়ারসন কাম্বোজীদের ভিতর ইরাণীদের সাদৃশ্যের কথা উল্লেখ করেছেন। প্রাচীন পারস্থ-প্রস্তরলিপিতে কাম্বোজী বা কাম্বুজিয়াদের নামোল্লেখ আছে।

ডঃ লক্ষ্মণ-স্বরূপের মতে নিরুক্তকার যাস্ক কথ্যসংস্কৃত ও প্রাকৃত ভাষার ভিত্তিতে আর্য ও অনার্য জাতিদের ভাগ করেছেন। আচার্য যাস্ক বলেছেন কাম্বোজ ও প্রাচ্যবাসীরা প্রাথমিক সংস্কৃত ও আর্য এবং উত্তরাঞ্চল-বাসীরা প্রাদেশিক প্রাকৃত ভাষার ব্যবহার করতো। এ'-থেকে বোঝা যায় কাম্বোজীরা সংস্কৃত ভাষাভাষী হোলেও ঠিক আর্যগোষ্ঠীভুক্ত ছিল না। উত্তরাঞ্চলবাসীরাও পূর্বাঞ্চলবাসীদের থেকে ভিন্ন ছিল। এ'-প্রসঙ্গের উল্লেখ কোরে ডঃ লক্ষ্মণ-স্বরূপ বলেছেন : "He (Yāska) divides people

৮। Cf. *Political History of Ancient India* (1938), p. 126.

৯। Ibid., p. 127.

into those who employ primary forms and those who employ secondary forms. According to this distinction, the Kāmbojas and the Easterners use primary and the Aryas and the Northerners derivative secondary forms. Yāska differentiates the Aryas and the Easterners and the Northerners. This shows that the Easterners and the Northerners were not Arya—atleast, were not regarded as such by Yāska—although they must have been brought under the influence of the Aryas to such an extent as even to adopt their language।"[১০] মহাভাষ্যকার পতঞ্জলি (১।১।১) এ' সিদ্ধান্তেরই পক্ষপাতী ছিলেন।

অন্ধ্র, পুণ্ড্র, শবর, পুলিন্দ, মূতিবরা কতক আর্যভাবাপন্ন ও কতক অনার্য ছিল। ব্রাহ্মণসাহিত্যে এদের দস্যু নামেও অভিহিত করা হয়েছে। মহাভারতে (১২।২০৭।৪২) অন্ধ্র, পুণ্ড্র, শবর, পুলিন্দ প্রভৃতিকে দক্ষিণদেশের অধিবাসী হিসাবে বর্ণনা আছে। অন্ধ্রেরা আসলে কৃষ্ণা ও গোদাবরী নদীর মাঝামাঝি স্থানে বাস করতো। পুণ্ড্রদের বাঙ্গালা ও বিহারবাসী বলা হয়েছে। পৌণ্ড্রবর্ধনের রাজধানী ছিল উত্তর-বাঙ্গালায়। ডঃ পুশলকার বলেন পুণ্ড্ররা বাঙ্গালাদেশের অধিবাসী ছিলেন ("The Pundras are probably the anscestors of the Puros, and aboriginal caste in Bengal")। ডঃ রায়চৌধুরীর মতে শবর ও পুলিন্দদের বর্ণনা মৎস্য ও বায়ুপুরাণে 'দক্ষিণাপথবাসীনঃ' হিসাবে পাওয়া যায়। শবররা অনার্য ছিল। ঐতিহাসিক প্লিনি শবরজাতিকে 'সুয়েরি' (Suari) ও টলেমী 'শবরী' (Sabarae) নামে উল্লেখ করেছেন। ডঃ পুশলকার ও ডঃ রায়চৌধুরীর মতে শবররা ছিল সম্ভবত ভিজাগাপট্টমের পার্বত্য অঞ্চলে শবলু ও শৌর-জাতির একটি শাখাবিশেষ। গোয়ালিয়র-রাজ্যে ও উড়িষ্যার প্রান্তসীমায়ও শবরজাতির বাস ছিল।

পুলিন্দদের নাম মহাভারতে পাওয়া যায়। অশোকের সময়ে অন্ধ্রদের নামের সঙ্গে পুলিন্দদের নামোল্লেখ আছে। পুলিন্দদের রাজধানীর নাম ছিল পুলিন্দনগর। পুলিন্দনগর সম্ভবত দশার্ণা (মহাভারত ২।৫-১০) তথা বিদিশা

১০। Cf. *The Nighantu and the Nirukta* (1921), pp. 223-224.

বা ভিল্‌সাপ্রদেশের দক্ষিণ-পূর্বদিকে অবস্থিত ছিল।[১১] অধ্যাপক অর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় বলেছেন মালবদের মতো পুলিন্দরাও সুসংবদ্ধ ও সুসংশ্লিষ্ট ছিল। অশোকস্তম্ভের প্রাপ্তিস্থান রূপনাথের[১২] পূর্বনাম ছিল দশার্না। এই দশার্না ও তার পার্শ্ববর্তী অঞ্চল ছিল প্রাচীন পুলিন্দজাতির কৃষ্টিকেন্দ্র।[১৩]

বৃহদ্দেশীকার মতঙ্গ এ'-সকল জাতিকে অনার্য হিসাবে বর্ণনা করেছেন, অথচ এদের অনেকের ভিতরই সভ্যতা ও সংস্কৃতির রূপ সুপরিস্ফুট ছিল। আবার বৃহদ্দেশী, রত্নাকর প্রভৃতি গ্রন্থে অনেক অনার্য রাগে স্বরসংখ্যা যুক্ত কোরে তাদের আর্যগোষ্ঠী তথা মার্গশ্রেণীভুক্ত করা হয়েছে। মিশ্রণ সকল কালেই স্বাভাবিক ও সম্ভব এবং মিশ্রণের মাধ্যমে জাতির ও সংস্কৃতির পরিপুষ্টিই ঘটে। আদিম অনার্যদের সঙ্গীত নিয়ে আলোচনা করলে দেখা যায় তাদের গানে স্বরসংখ্যার প্রয়োগ ছিল কম ও তারি জন্য তাদের দেশী বা দেশীয় সঙ্গীত বলা হোত।

আর্যজাতির রাগগোষ্ঠির মধ্যে যে অনার্যদের বিচিত্র রাগ স্থান লাভ করেছে তার বিস্তৃত বিবরণ অধ্যাপক অর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় "রাগ-রাগিণীর নামরহস্য" নামক সুচিন্তিত ধারাবাহিক প্রবন্ধে[১৪] এবং "রাগ ও রূপ' বইয়ের ভূমিকায় উল্লেখ করেছেন। সুবিশাল ভারতবর্ষে আর্যজাতি ছাড়া মালব, শক, হূণ, পুলিন্দ, যবন, পল্লব, শক, বাহ্লিক, গুর্জর প্রভৃতি অনার্য (?) জাতিদের বাস ছিল। যুদ্ধ-বিগ্রহ, ব্যবসা-বাণিজ্য, সামাজিক আদানপ্রদান-ব্যাপারে উভয় জাতির মধ্যে সৌখ্যভাব গড়ে ওঠে ও তারি ফলে উভয়ের মধ্যে রক্তমিশ্রণ সম্ভব হয়েছিল। সে' মিশ্রণের জন্যই বৈদিকোত্তর গান্ধর্ব ও দেশীর মধ্যে যোগসূত্র হয়েছিল স্থাপিত এবং অনেক দেশী গান ও রাগ পেয়েছিল মার্গশ্রেণীর মর্যাদা।

১১। Cf. ডঃ রায়চৌধুরী: *Political History of Ancient India* (1938), p. 79.

১২। ডঃ বড়ুয়া রূপনাথ সম্বন্ধে বলেছেন: "The three copies that lie * *, one 'on the Rupanāth rock (Jabalpur, Central Provinces) lying at the foot of the Kaimur range of hills' * * ."—*Asoka and His Inscriptions* (1946), pt. II, p 5.

১৩। প্রজ্ঞানানন্দ-প্রণীত "রাগ ও রূপ" বইয়ের "ভূমিকা", পৃ' ৯-১০

১৪। 'সঙ্গীত-বিজ্ঞান প্রবেশিকা' (প্রকাশক আর. বি. দাস, কলিকাতা), ১১শ বর্ষ, ১৩৪১, বৈশাখ—চৈত্র, পৃ' ১৯, ১৪৮, ২০৪, ২৬৭, ৪৬৭, ৫২৬, ৬৫৮, ৭১৫

॥ সঙ্গীতের মিশ্রণ ও প্রসার ॥

অধ্যাপক অর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় (ক) *Non-Aryan Contribution to Aryan Music*[১] প্রবন্ধে, (খ) *Rāgas and Rāginis* গ্রন্থে[২], (গ) লেখকের 'রাগ ও রূপ' গ্রন্থের ভূমিকায়,[৩] (ঘ) 'সঙ্গীত-বিশ্বভারতী' নামক সভাপতির অভিভাষণ[৪] প্রভৃতিতে এবং ডঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চি তাঁর সুচিন্তিত *On the Duffusion of Indian Music in Ancient Times* প্রবন্ধে[৫] সঙ্গীত ও সংস্কৃতির মিশ্রণ ও প্রসার নিয়ে আলোচনা করেছেন। বৃহদ্দেশীকার মতঙ্গ (খ্রীষ্টীয় ৫ম থেকে ৭ম শতক, আবার কেউ কেউ বলেছেন 'early period') থেকে 'সঙ্গীতরত্নাকর'-প্রণেতা শার্ঙ্গদেবের সময় (খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতকের প্রারম্ভ) পর্যন্ত মিশ্রণের কাজ চলে আসছে, কিন্তু ইতিহাসের দিক থেকে আর্যসঙ্গীত তথা মার্গসঙ্গীতে অনার্যসঙ্গীতের মিশ্রণ ও তার জন্য ভারতীয় সঙ্গীত কতটুকু লাভবান অথবা ক্ষতিগ্রস্ত সে-সম্বন্ধে আলোচনা হওয়া উচিত। আর্য ও অনার্য জাতির মিশ্রণ শুধু ভারতের নয়, বিশ্বের ইতিহাসেও প্রসিদ্ধ এবং সকল স্থানে মিশ্রণের প্রচেষ্টা সমাজের শরীরে নূতন শক্তি ও প্রাণের স্পন্দন সৃষ্টি করেছে। অধ্যাপক অর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপধ্যায় বলেছেন : "কিন্তু ভারত সঙ্গীতের ইতিহাস আলোচনা করলে দেখা যায় যে, আমাদের আর্যসঙ্গীত অনার্যজাতির নানা 'দেশওয়ালী' বা 'দেশী' সঙ্গীত হইতে প্রচুর পরিমাণে উপাদান সংগ্রহ করিয়া তাহার বৃহৎ কলেবর সুপুষ্ট করিয়াছে। যে-কোন সৃষ্টির ইতিহাসে দেখা যায় প্রত্যেক কৃষ্টির রূপ নানা বিজাতীয় সভ্যতার উপকরণ আত্মসাৎ করিয়া পরিবর্দ্ধিত, সম্পূর্ণ কৃষ্টি ইতিহাসের পৃষ্ঠায় অত্যন্ত বিরল। সুতরাং আর্যসঙ্গীত যদি অনার্যসঙ্গীত হইতে নূতন রস বা

১। Cf- *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute*, Poona.

২। Cf. *Rāgas & Rāginis* (Nalanda Publications, Bombay, 1, 1948), pp. 70-76.

৩। Cf. প্রজ্ঞানানন্দ : 'রাগ ও রূপ' (১৩৫৫), 'ভূমিকা', পৃ: ৮—১৮

৪। Cf. *Jhankār Music Circle*-এর ইং ১৯৫০ খ্রীষ্টাব্দের মুখ্য সভাপতির অভিভাষণ, পৃ: ৬—৭

৫। Cf সঙ্গীতের পত্রিকা *Uttramandrā*, Vol. 1, March, 1940, pp. 21—26.

উপাদান আত্মসাৎ ও পরিপাক করিয়া তাহাকে আর্যসঙ্গীতের বিশিষ্ট রূপে রূপান্তরিত ও পরিণত করিয়া থাকে তাহাতে আর্যসঙ্গীতের শক্তিরই পরিচয় পাওয়া যায়, তাহার দুর্বলতার পরিচয় নহে"। সুতরাং ভারতবর্ষ যেমন সকল জিনিস দিয়ে অপরাপর দেশকে পরিপুষ্ট ও সমৃদ্ধ করেছে, ভারতবর্ষও তেমনি নিজেকে সুসমৃদ্ধ করেছে অপরাপর দেশ ও জাতির সভ্যতা, সংস্কৃতি, শিল্প ও দর্শন প্রভৃতির উপাদানকে গ্রহণ কোরে। এতে কোরে বিশ্বসভ্যতার ইতিহাসে ভারতবর্ষ তার মান ও গৌরবকে সমুন্নত করেছে। ডঃ বাগ্‌চি সাংস্কৃতিক মিশ্রণের উল্লেখ কোরে বলেছেন: "India borrowed even in pre-Mahommedan times from the neighbouring countries those elements of culture which were essential fcr the development of her own civilisation, and had also helped them whenever necessary in developing their own. In fact, in these matters, exchange was of importance for the development of civilisation".

ভারতীয় সঙ্গীতে বিচিত্র মিশ্রণ-কাহিনীর অভাব নাই। ভারতীয় আর্যসঙ্গীত যেমন দেশ ও বিদেশের অনার্যসঙ্গীতের উপাদানকে আত্মসাৎ কোরে নিজের কলেবর পরিপুষ্ট করেছিল, তেমনি অপরাপর দেশের সঙ্গীতকেও দিয়েছিল তার প্রেরণা। ডঃ বাগ্‌চির মতে মুসলমান-অভিযানেরও পূর্বে ভারতীয় সঙ্গীতসেবীরা বিভিন্ন দেশের সঙ্গীত সম্বন্ধে সচেতন ছিলেন ও হুয়েন সাঙের ভ্রমণকাহিনীই তার চাক্ষুষ প্রমাণ। খ্রীষ্টীয় ৬৩০ থেকে ৬৪৪ শতক পর্যন্ত চৈনিক ভ্রমণকারী হুয়েন সাঙ্‌ ভারতের অধিবাসীরূপে বাস করেছিলেন। তিনি রাজা হর্ষবর্দ্ধনের সভায় কামরূপের রাজা ভাস্করবর্মণের সঙ্গে সাক্ষাৎ করেন। ভাস্করবর্মণের সঙ্গে কথাপ্রসঙ্গে তিনি মহাচীনের রাজা টিস্-ইনের সংবাদ জানতে পারেন। ভাস্করবর্মণ হুয়েন সাঙ্‌কে এমন খবরও দিয়েছিলেন যে, ভারতের অনেকগুলি দেশীয় রাজ্যে কিছুদিন থেকে মহাচীনের রাজা টিস্-ইনের বিজয়কাহিনীর সঙ্গীত (খ্রীষ্টীয় ৬৩৬ শতকের পূর্ব পর্যন্ত) শোনা যাচ্ছে। ডঃ বাগ্‌চি এ' সম্বন্ধে লিখেছেন: "The song referred to was the song of the victory of the Chinese prince over a rebel general in 619 A. D., and it was already known in India before 636 A. D. when Bhāskaravarman met Hiuan

Tsāng"। শোনা যায় আসামের বিভিন্ন রাজ্যগুলিতে ও ভারতের উত্তর-পূর্বপ্রান্তেও একসময়ে চীনাসঙ্গীত প্রসার লাভ করেছিল।

ভারতবর্ষে চীনাসঙ্গীতের প্রবেশ ও প্রসারতা লাভ করা মোটেই বিস্ময়ের বিষয় নয়। বিশেষ কো'রে চীন ও জাপানের অভিজাত সঙ্গীত নানান কারণে ভারতীয় সমাজ ও সঙ্গীতের কাছে ঋণী। খ্রীষ্টধর্মের অভ্যুদয়ে ভারতীয় বৌদ্ধধর্মের (Indian Buddhism) প্রভাব বাণিজ্যিক আদানপ্রদানের মাধ্যমে ভারত ও মধ্যএসিয়ার দেশগুলিতেই শুধু নয়, পাশ্চাত্যের বিভিন্ন দেশেও বিস্তার লাভ করেছিল। ডঃ বাগ্‌চি এর প্রসঙ্গে বলেছেন: "During the early centuries of the Christian era they (Kucheans and the peoples of Central Asia) had accepted Indian Buddhism and many traits of India culture along with it"।[৬] জাপানে শিল্প ও সঙ্গীতের প্রসঙ্গে ডঃ কালিদাস নাগ উল্লেখ করেছেন: "Buddhism, of course, was the principal source of inspiration, and the decorative designs are found inlaid on the sandal-wood *Veeṇā* or lute called *Biwā* in Japanese country"।[৭]

ভারতবর্ষীয় সঙ্গীতের ধারা ও উপাদান যে সোজাসুজিভাবে জাপানে অথবা চীনের মাধ্যমে জাপানের দেশগুলিতে ছড়িয়ে পড়েছিল একথা অধ্যাপক সিল্‌ভ্যাঁ লেভিও *Lumbini Orchestra* নামক নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন: "The importation of musical modes into Japan was proved by the Prof. Silvain Levi in his paper on the *Lumbini Orchesrta*"। চীন ও জাপান যে ভারতবর্ষের কাছে সঙ্গীতের জন্য ঋণী সেকথা ডঃ বাগ্‌চি এবং অধ্যাপক গঙ্গোপাধ্যায় ফরাসী মনীষী সিলভ্যাঁ লেভির উল্লেখ কোরে স্বীকার করেছেন। তাঁরা বলেছেন: "Further research will one day reveal that many elements of Indian music have been preserved in China and Japan. In this connection I should quote from a letter which the late Prof. Sylvain wrote to me in 1925 from Japan:

৬। Cf. *On the Diffusion of Indian Music in Ancient Times*, p. 23.
৭। Cf. *India and the Pacific World* (8941), p. 250.

"I can soon send you a Sanskrit stanza which I have restored from a faulty Chinese transcription, and also the music or the song, as preserved in the temple of Horiyuji. I had a very successfull visit to that temple. I even passed a night there. The abbot of monastety, Taki Join, is a teacher of the Vijñānavāda philosophy and can sing in a magnificient voice the ancient Buddhist songs. He can also sing the old Buddhist musical airs which were brought from China in ancient times. I have taken a notation of the airs and reconstructed the songs. India is going to get back one of its ancient melodies of not later than 8th century A. D".[৮]

অধ্যাপক অর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়ও বলেছেন: "কিন্তু আর্যসঙ্গীত যেমন ঋণ করেছে, দানও দিয়েছে মুক্তহস্তে। প্রায় এসিয়ার নানা স্থানে ভারতীয় সঙ্গীতের প্রচারের প্রমাণ পাওয়া যায়। আমি তিন বৎসর পূর্বে চীনদেশে চুংকিং সহরে চীনে থিয়েটারে অনেক পরিচিত ভারতের রাগ-রাগিণীর এবং তালের ব্যবহার শুনে এলুম। বিখ্যাত ফরাসী পণ্ডিত Sylvain Levi প্রমাণ করেছেন যে, খ্রীষ্টীয় সাত শতাব্দীতে ভারতের সঙ্গীতপদ্ধতি চীনদেশে প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল"। জাপানের ইতিহাস আলোচনা করলে দেখা যায় খ্রীষ্টীয় অষ্টম শতকে সম্রাট শোমূর রাজত্বকালে (৭২৪—৭৪৮ খ্রীষ্টাব্দ) চন্দনকাষ্ঠে নির্মিত 'বিওয়া'-র মতো বীণাজাতীয় একরকম বাদ্যযন্ত্রের প্রচলন ছিল এবং সেই বীণায় ঝিনুকের বিচিত্র রকমের ফুল ও পাখীদের প্রতিকৃতি খোদাই করা থাকতো। সেটি দেখতে ছিল সপ্ততন্ত্রীবীণার মতো ("Entire scenes are sometimes represented on a seven-stringed harp with its surface and backside all lacquered black and inlaid with gold and silver plates cut into figures of exqutsite workmanship")[a]। 'বিওয়া' (*Biwā*) ভারতীয় 'বীণা'-র *Veeṇā* অভিন্নরূপ এবং তা' সাতটি তারযুক্ত চিত্রবীণারই অনুকরণ মাত্র। চীনের ইতিহাস পড়লে জানা যায়,

৮। ডঃ বাগ্‌চি বলেছেন: "The sudden death of Prof. Levi has removed the possibility of the publication of these notes".

চীনদেশে 'টস্-এও' (Ts'ao) ব্রাহ্মণবংশেই বিশেষভাবে সঙ্গীতের অনুশীলন হয়েছিল এবং তা' বংশপরম্পরা প্রসার লাভ করেছিল। সে বংশের উল্লেখযোগ্য উত্তরাধিকারী ছিলেন মিএ্যাও-টা (Miao-ta)। তিনি খ্রীষ্টীয় ৬৫০—৫৭৭ শতকে চীনদেশে যান। খ্রীষ্টীয় ১৬শ শতকে চীনে সঙ্গীত এতো ব্যাপকভাবে প্রসার লাভ করেছিল যে, চীনসম্রাট কাও-সু (Kah-su, 581—595 A.D.) আইন কোরে সঙ্গীতানুষ্ঠান বন্ধ করতে চেষ্টা করেন, কিন্তু তিনি সমর্থ হননি। তাঁর উত্তরাধিকারী য়্যাঙ্-টি (Yaug-ti) আবার সঙ্গীতের এমনই পক্ষপাতী ও অনুরাগী ছিলেন তিনি 'পো-মিঙটা' (Po Ming-ta) পদ্ধতিতে অনেকগুলি রাগ রচনা কোরে চীনাসমাজে প্রবর্তন করেন। ডঃ বাগ্‌চি য়্যাঙটিকে ইন্দো-কুচীয় বংশের অন্তর্ভুক্ত বোলে অনুমান করেন, কারণ মধ্য-এসিয়ার উত্তরাঞ্চলে কুচিপ্রদেশ প্রসিদ্ধ ছিল এবং কুচিরা সঙ্গীতের অত্যন্ত ভক্ত ও সাধক ছিল। তারা ভারতীয় সঙ্গীত-সাধকদের মতো প্রকৃতির উপাসক ছিল। প্রকৃতির সামগ্রী ও ঘটনাকে অবলম্বন কোরে তারা সঙ্গীতের সাহিত্য ও সুর (রাগ) রচনা করতো—যেমন প্রাচীন ভারতীয় সঙ্গীত-সাধকেরা পশুপক্ষীর কলতানে তাঁদের সাঙ্গীতিক সাত স্বরের উচ্চারণভঙ্গীর ঐক্য নিরীক্ষণ করেছিলেন।

চীনে সঙ্গীতানুরাগ ও সঙ্গীতের অনুশীলন যথেষ্ট পরিমাণে ছিল। চীনে সঙ্গীতের জলসার আয়োজন হোত ও পৃথিবীর ভিন্ন ভিন্ন দেশ থেকে শিল্পীরা সেই জলসায় যোগদান কোরে তাদের দেশ এবং সম্প্রদায়ের বৈশিষ্ট্য ও শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপাদন করতো। চীন সম্রাটই সঙ্গীতশিল্পীদের নির্বাচন কোরে আমন্ত্রণ জানাতেন। খ্রীষ্টীয় ৫৮১ শতকে একটি ঘটনা হোল যে, চীনসম্রাটের

৯। Cf. *India and the Pacific World* (1941), pp. 230—231.

১০। কুচি প্রদেশ (Kucha) সম্বন্ধে ডঃ বাগ্‌চি বলেছেন: "Cucha was the most important of the northern kingdoms and played the same role as that Khotan in the diffusion of Buddhism. From the 2nd century B.C. till the beginning of the 11th century. A.D., the Chinese historians have taken notice of the country and in different epochs of its history admitted its importance. * * The greatest monastery of Cucha, so much praised by the Chinese writers, was named, according to Chinese evidence, after the famous monastery of Gāndhāra, founded by Kaniṣka".—Vide *Indian Civilisation in Central Asia* (—The Four Arts Annual 1935, p. 172).

পক্ষ থেকে সঙ্গীতের একটি জলসার আয়োজন করা হোলে ভারতবর্ষ, কচ্ছ, বুখারা, সমরকন্দ, খাশগড় এবং তুরুস্কের বিভিন্ন অঞ্চল থেকে সঙ্গীতশিল্পীরা যোগদান কোরে তাঁদের সঙ্গীত-প্রতিভার পরিচয় দিয়েছিলেন। জাপান ও কম্বুজ বা কাম্বোজ বা কাম্বোডিয়া থেকেও কণ্ঠ এবং যন্ত্রশিল্পীরা সেই সঙ্গীতায়োজনে যোগদান করেছিলেন। তা'ছাড়া ইন্দো-কুচির সঙ্গীত ছিল চীনসম্রাটের অত্যন্ত প্রিয়; তিনি খ্রীষ্টীয় ৫৬০-৫৭৮ শতকে কুচির একজন বিশিষ্ট সঙ্গীতজ্ঞ সুজীবকে সাদরে আমন্ত্রণ জানিয়েছিলেন। চীনদেশের ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জী থেকে জানা যায়, কুচীয় শিল্পী সুজীব ভালভাবে গীটার বাজাতে জানতেন, আর জানতেন সাতটি স্বরগ্রামে ও গমকে লীলায়িত কোরে গান করতে: "He is also reported to have said that '*his father who was famous in the West as a musician had learnt the music through a tradition transmitted through generation, that there were seven kinds of systems and that the degrees in these seven systems when compered mysteriously concord*'. The Chinese rocord enumertates the names of the seven degrees:

1. *So-t'o-li*—even tone
2. *Ki-tche*—long tone
3. *She-tche* (Saḍja)—Simple add staight tone
4. *Sha-heou-Kia-lam* (Sahagrāma)—Consonant tone
5. *Sha-la*—Consonant harmonious tone
6. *Pan-chen* (Panchama)—Fifth tone
7. *Seu (heou)-li-she*—Tone of the bull (Rishabha)."[১১]

সাত স্বরগ্রাম বা স্বর ভারতবর্ষ থেকেই চীনদেশ গ্রহণ করেছিল। ডঃ বাগ্‌চি *Indian Civilisation in Central Asia* প্রবন্ধেও চীনের সাতস্বরকে ভারতবর্ষীয় বোলে উল্লেখ করেছেন: "The music of the country (Kucha), much appreciated in China from the 4th to 8th century A. D., reveals its *Indian origin*, as the name of

১১। Cf. *On the Diffusion* of *Indian Music in Ancient Times*, pp. 24-25.

some of its seven notes are given as *Sajḍa* (3), *Panchama* (6), *Virsa* (7) and *Sahagrāma* (4).'[১২]

খ্রীষ্টপূর্ব ৩য়—২য় শতক থেকে চীনে সঙ্গীতের বিকাশ হয়েছিল। ডঃ কালিদাস নাগ চীন ও এশিয়ার সংস্কৃতিক জাগরণের আলোচনাপ্রসঙ্গে চীন ও জাপানের সঙ্গীত সম্বন্ধে কিছু আলোচনা করেছেন। তিনি বলেছেন রাজা ফু-শির (King Fu-Hsi) রাজত্বকালে (2855—2738 B. C.) বীণার ("music of the lute") বিশেষ প্রচলন ছিল। রাজা শিন্-নাঙের (Shin-nung) সময়েও (2737—2705 B. C.) তন্ত্রী ও তারের যন্ত্রের ("stringd instruments") বেশ বিস্তার লাভ করেছিল। রাজা হুয়াঙ-টি (King Huang-Ti, 2704—2595 B. C.) নিজে সঙ্গীতের স্বর, রিড্ অর্গান, ঘণ্টা ("discovered musical notes, the reed organ, bells") প্রভৃতি আবিষ্কার করেছিলেন। রাজা য়্যাও (King Yao, 2357—2258— B. C.) সঙ্গীতে চর্মনির্মিত বাদ্যযন্ত্রের প্রবর্তন কোরে চীনের সঙ্গীতকে সমৃদ্ধ করেছিলেন ("enriched the music by introducting drums")। রাজা সান্ (King Shun, 2258—2206 B. C.) সঙ্গীতে বাঁশী ও ঘণ্টা বাদ্যযন্ত্রের প্রবর্তন ও সঙ্গীতের সংস্কারসাধন করেছিলেন ("introduced and improved * * flutes and bells").'[১৩]

চীনাদের সঙ্গীতে ইন্দো-কুচীয় সঙ্গীতের ২১টি সুর বা রাগ ("airs of Indo-Kuchean music") এখনো-পর্যন্ত সযত্নে রক্ষিত হোয়ে আসছে। ডঃ বাগ্‌চি তার উল্লেখ কোরে বলেছেন: "There are twenty names: 1. Ten thousand years (Japanese Banzai), 2. Hair pins (?), 3. The meeting of the 7th night, 4. The woman of jade taking round a cup, 5. The throwing of stones that prolong life, 6. The immortal saint that kept back the guest, 7. Throwing the bottle, 8. The eightfold chignon on the dancing cloth, 9. The boat of the dragon, 10. The fighting

১২। Cf. (ক) *The Four Arts Annual* 1935 (Managing Editor, Haren Ghose), pp. 167; (খ) 'ভারত ও মধ্যএশিয়া', পৃ. ৭৩—৭৪

১৩। Cf. *India and the Pacific World* (1941), pp. 148—149, 230—231, 250.

cocks, 11. The competition of flowers, 12. Shan shan (?), 13. Return to the old palace, 14. The flower of long life, 15. The twelve hours, 16. The sound of the diamond, 17. The dance of p'o-kia-eul, 18. The dance of the smamll god, 19. The supreme wisdom, 20. The self of kashgar".

আর্যসঙ্গীতে আভীর, কাম্বোজী, তুরুষ্ক, আর্মেনিয়ান, দ্রাবিড়, পুলিন্দ, কিরাত, বাহ্লীক, শবর, অন্ধ্র প্রভৃতি অনার্যজাতির (?) সঙ্গীত মিশ্রিত হোয়ে ভারতীয় সঙ্গীতের ভাণ্ডার পরিপুর্ণ করেছিল একথা বৃহদ্দেশীকার মতঙ্গ ও মতঙ্গোত্তর সঙ্গীতশাস্ত্রীরা স্বীকার করেছেন। মতঙ্গ 'ভাষাগীতি' যে দেশী ও বিদেশী (?) তথা আর্য ও অনার্যসঙ্গীতের মিশ্রণে সৃষ্টি সেকথা নিজেই উল্লেখ করেছেন: "সংকীর্ণা চ মতা নিত্যং জ্ঞেয়া বৈদেশসম্ভবা।"[১৪] 'বৈদেশসম্ভবা' শব্দগুলি দ্বারা বিদেশ থেকে উৎপন্ন একথাই বোঝা যায়। তুরুষ্কতোড়ী, শকমিশ্রিত, পোট্ট, টক্ক, বোট্ট, তুরুষ্কগৌড়, আভীরী, কম্বোজী প্রভৃতি রাগনাম থেকে বোঝা যায় যে এগুলি আর্যভিন্ন রাগ। কিন্তু দ্রাবিড়, অন্ধ্র, তুরস্ক বা তুরুষ্ক প্রভৃতি জাতিরা আর্যভিন্ন হোলেই যে অনার্য তথা সংস্কৃতিবিহীন নামে অভিহিত হবে এমন কোন নিয়ম নেই। আভীরীরাগ আভীরজাতি অথবা দেশ থেকে উৎপন্ন: "আভীরীদেশসম্ভবা" (বৃহদ্দেশী, পৃ' ১২১), কিংবা কিন্নরগণকর্তৃক গীত: "কিন্নরৈরপি গীয়তে" (বৃহদ্দেশী, পৃ' ১২১) এ'সবের উল্লেখ পাওয়া যায়। কতকগুলি রাগ যে বিদেশ ও আর্য-নামাঙ্কিত অন্য জাতি থেকে ভারতীয় সমাজে আমদানী হয়েছিল একথা সকলেই স্বীকার করেন। অধ্যাপক অর্ধেন্দ্র কুমার গঙ্গোপাধ্যায় এ' প্রসঙ্গে বলেছেন: "* * the melodies derived their names from the ancient tribes, inhabiting various parts of India. Thus the Śakas, the Pulindas, the Abhiras, the Sauvars, and the Bhairavas (Bhiravās) appear to have but their names to the following rāgas: Śaka-rāga (with variants called Śaka-tilaka—Śaka-misrita), Pulindi-rāga, Abhiri, Sāverikā (Sāveri) and Bhairava-rāga. * * Gurjari may have come from the

১৪। বৃহদ্দেশী (ত্রিবাপ্রম সং), পৃ' ১২২

ancient tribes known as the Mālavas, the Andhras, and the Gurjaras respectively. * * Bhotta, a very early melody, may have come from the region of Thibet (Bhotta) just as Gauḍa (Eastern Bengal) * *."[১৫]

মনে রাখতে হবে, তুরুষ্কতোড়ী, কর্ণাটগৌড়, তুরুষ্কগৌড়, ঠক্ককৈশিক বা টক্ককৈশিক, মহারাষ্ট্রগুর্জরী, সৌরাষ্ট্রগুর্জরী, দ্রাবিড়গুর্জরী, দক্ষিণগুর্জরী প্রভৃতি রাগগুলির নামের অর্থ এ' নয় যে, তুরুষ্কদেশ থেকে তোড়ী বা কর্ণাটদেশ থেকে গৌড়, টক্ক থেকে কৈশিক, মহারাষ্ট্র, সৌরাষ্ট্র, দ্রাবিড় বা দক্ষিণ তথা দাক্ষিণাত্য থেকে গুর্জরীর আমদানী হয়েছিল, আসলে এদের নামের অর্থ হোল তোড়ীর ও গৌড়ের প্রচলন যেমন আর্যসঙ্গীতে ছিল, তেমনি তুরস্কেও ছিল; কিংবা একই গুর্জরীরাগ মহারাষ্ট্রে, সৌরাষ্ট্রে, দক্ষিণে ও দ্রাবিড়জাতিদের ভিতরও প্রচলিত ছিল, আর তাদের প্রকাশে বৈচিত্র্য ও গঠনে সামান্য বিভিন্ন হোলেও আসল রূপের মধ্যে ঐক্য ও সাম্য ছিল এবং সেদিক থেকে ভারতীয় আর্যসমাজ তোড়ী, গৌড়ী ও গুর্জরীকে সমাদরে গ্রহণ কোরে তার সঙ্গীতভাণ্ডারকে সমৃদ্ধ করেছিল। ডঃ বাগ্‌চী একথাই স্বীকার কোরে বলেছেন: "*Turuṣkatoḍi* and *Turuṣka-gauḍa* certainly did not mean *Toḍi* and *Gauḍi* as sung by the Turuṣkas or Turks, but Tukish airs which were similar to Indian airs and could thus be easily affiliated to them".

প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীরা রাগনামের উচ্চারণে ও লিখনে যথেষ্ট ভুলভ্রান্তিও দেখিয়েছেন, যেমন কোন জায়গায় 'বোট্ট', আবার কোন জায়গায় 'ভোট্ট' নামের উল্লেখ করা আছে। বৃহদ্দেশীতে ৮৫ পৃষ্ঠায় (ত্রিবান্দ্রম্ সং) মতঙ্গ বলেছেন 'হর্মাণপঞ্চম' ("শকাখ্যঃ ককুভস্তথা হর্মাণপঞ্চমঃ"), আবার ১০০ পৃষ্ঠায় উল্লেখ করেছেন "ভম্মাণপঞ্চমঃ" ("শুদ্ধমধ্যমিকাজাতের্ভবেদ্ ভম্মাণ-পঞ্চমঃ")। তাছাড়া 'তস্যার্থঃ' বলে ভম্মাণপঞ্চমকে তিনি 'মধ্যমগ্রামঃসম্বন্ধঃ' প্রভৃতি বলেছেন। বৃহদ্দেশীর ৮৫ পৃষ্ঠায় 'হর্মাণপঞ্চম' 'সাধারণ'-শ্রেণীর অন্তর্গত

১৫। (a) *Rāgas and Rāginis* (1948). pp. 72-74; (b) প্রজ্ঞানানন্দ-লিখিত 'রাগ রূপ'-এর ভূমিকা, পৃ: ৮-১২; (c) *Non-Aryan Contribution to Aryan Music* (—Annals of the Bhandakar Oriental Research Institute, Poona).

রাগ, আবার গ্রামরাগও বটে। পুনরায় ১০০ পৃষ্ঠায় তাকে গ্রামরাগহিসাবে মধ্যমগ্রামের সঙ্গে সম্পর্কিত করা হয়েছে, কিন্তু মধ্যমগ্রামের রাগ বর্তমান সমাজে সম্পূর্ণ অচল। খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতকে শার্ঙ্গদেব সঙ্গীতরত্নাকরের দ্বিতীয় রাগবিবেকাধ্যায়ের ১১০ শ্লোকে 'ভম্মাণ'-শব্দের পরিবর্তে 'ভম্মাণী' রাগের উল্লেখ করেছেন: "পঞ্চমস্তু বিভাষা সভম্মাণী মল্লবড়্‌জভাক্"। এক্ষণে হর্মাণ, ভম্মাণ ও ভম্মাণী রাগনামগুলিতে অক্ষরবিকৃতি ও উচ্চারণগত পার্থক্য থাকায় প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীদের উল্লিখিত রাগনামের যাথার্থ্য-সম্বন্ধে পরবর্তী শাস্ত্রী ও শিল্পীদের কাছে সন্দেহ আসা মোটেই অস্বাভাবিক নয়। এ' সম্বন্ধে ডঃ বাগ্‌চির অভিমত হোল বোট্ট, ভোট্ট বা ভোট যেমন তিব্বত বা ভোটদেশেরই নামান্তর, হার্মাণ, ভম্মাণ বা ভম্মাণী তেমনি আরমেনিয়ার নামান্তর, কেননা অপরাপর বিদেশী জাতির ও বিশেষ কোরে মধ্যএশিয়ার ইরাণীদের মতো আর্মেনিয়ানরাও ভারতের সঙ্গে বাণিজ্যিক ব্যাপারে বিশেষভাবে লিপ্ত ছিল এবং সেদিক থেকে ভারতের সংস্কৃতি ও সভ্যতার উপাদান নিজেদের দেশে বহন করা আর্মেনিয়ানদের পক্ষে অসম্ভব ছিল না। তিনি বলেছেন: "Of the other names, Coksa is unkdown, but Botta * * may be connected with the Indian names of Tibet. Bhota (Bhaütta, Bhotta), which however does not occur either in Sanskrit inscriptions or texts before the 7th century A.D. The other name, *Hārmāṇa* seems to be of great interest. Matang mentions it only once as Hār-māṇa, * * but in another place as *Bhammāṇa* * *. Sangita-ratnākara mentions it as *Bhammāṇi.* * * It seems that Harmāṇa (Prākrit—Hammāṇa) was the correct form of the name and Bhammāṇa came into being through the mistake of scribes, *'h'* being similar to *'bh'*, in North Indian script. Even Hār-māṇa is unknown, but it is not quite unrdsonable to suggest a condection of this name with the ancient name of Ārmenia —*Armina*".

'বোট্ট'-রাগের জন্ম ভোটদেশ বা তিব্বত থেকে একথার মীমাংসা না হয় করা গেল, কিন্তু 'ঠক্ক' বা 'টক্ক' রাগের মীমাংসার বিষয়ে একটু গণ্ডগোল দেখা যায়। ঠক্ক বা টক্ক ও বোট্ট রাগ যে এক নয় তা মতঙ্গই বৃহদ্দেশীতে

(পৃ° ১০৫) উল্লেখ করেছেন। ঠক্ক বা টক্করাগকে মতঙ্গ বেশ প্রাচীনতা ও প্রধানত্বের সম্মান দিয়েছেন। এমন কি টক্ক যে আদিরাগ সে'কথাও তিনি "টক্করাগে দশত্বে" প্রভৃতি শ্লোকের মাধ্যমে ইঙ্গিত করেছেন। টক্করাগ অন্যান্য রাগের সঙ্গেও তার মিতালী পাঠিয়েছিল, যেমন টক্ক বা ঠক্ককৈশিক প্রভৃতি। 'পোট্ট'-রাগও টক্করাগ থেকে ভিন্ন। টক্করাগ "লক্ষ্মীপ্রীতিকরত্বাৎ" —লক্ষ্মীদেবীর প্রীতির কারণ। টক্করাগকে যদি 'টক্ক' বা 'টক্‌ক' নামক অনার্য-জাতির অবদান হিসাবে গণ্য করা যায় তবে আর্যদেবী লক্ষ্মীর তা কিভাবে প্রীতিকারক হোতে পারে তাও বিচারের বিষয়, অথবা বলা যায় প্রথমে শস্যাধিষ্ঠাত্রী দেবী (corn-goddess) লক্ষ্মী ছিলেন অনার্যদের উপাস্যা, পরে তিনি আর্যগোষ্ঠীভুক্ত হয়েছিলেন। কিংবা অনেকে টক্কজাতিকে পরবর্তীকালে মিশ্রিত ও সংস্কৃত আর্যজাতি হিসাবে গণ্য করেন, কাজেই এমন হোতে পারে অনার্য টক্কজাতি পরবর্তী যুগে আর্যজাতির সঙ্গে মিশ্রিত হওয়ার ফলে আর্যকৌলিন্য লাভ করেছে ও পরে আর্যশ্রেণীর লক্ষ্মীদেবীর সঙ্গে তাদের রাগকে সম্পর্কিত করেছিল। কাজেই 'আর্য ও অনার্যের মিশ্রণ' শব্দকে আমাদের সাবধানে বিচার কোরে দেখা উচিত। টক্কজাতির টক্করাগ এখন সমাজে 'টংকী' বা 'টংক'-রাগ-নামে পরিচিত কিনা কে জানে। অধ্যাপক অর্ধেন্দ্র-কুমার গঙ্গোপাধ্যায় বলেছেন: "সিন্ধুনদীর এট্‌-টক (At-tock, At-tak) সহরে ছিল তাহাদের (টক্কজাতির) ক্ষুদ্র সাম্রাজ্যের আর একটি কেন্দ্র। পরে তাহাদের কোন কোন শাখা ইস্‌লামধর্ম গ্রহণ করে। কিন্তু গণগত নাম তাহারা এখনও রক্ষা করিতেছে। এই গণের আধুনিক নাম 'টংক' (Tonks or Tanks)"। সুতরাং টক্কজাতির অবদান টক্করাগ যে বর্তমানে 'টংক' নামে পরিচিত তাও এমন কিছু অভাবনীয় বা অসম্ভব ব্যাপার নয়। আভীরীরাগ আভীরজাতির দান। ঠিক সে'রকম দক্ষিণ-কোশল ও উড়িষ্যাবাসী শবরজাতিও শাবেরী বা সাবেরী বা স্রাবেরী রাগ সৃষ্টি করেছিল। সঙ্গীতে রাগ-রাগিণীদের ক্ষেত্রে ঐতিহাসিকী মনোবৃত্তি নিয়ে আলোচনা ও অনুশীলন করলে জাতিজ ও দেশজ রাগগুলির সত্যকারের রহস্য সাধারণ সমাজে প্রকাশিত হোতে পারে। রাগ-রাগিণীদের সাধনার পিছনে আধ্যাত্মিকী দৃষ্টিভঙ্গি প্রধান বোলে গণ্য হোলেও ঐতিহাসিকী ও বৈজ্ঞানীকী দৃষ্টিরও উপযোগিতা আছে। আলো ও ছায়ায় মধ্যে যেমন মিতালী, সঙ্গীতের ব্যবহারিক (practical) ও ঔপপত্তিক (theoretical) অংশ-

দুটির মধ্যেও তেমনি মৈত্রীর ভাব আছে। বিশেষ কোরে ঐতিহাসিকী মনোবৃত্তি ও অনুসন্ধানের অভাবে ভারতীয় সঙ্গীতের অনেক-কিছু মূল্যবান সামগ্রী আজ বিস্মৃতির গর্ভে বিলীন হোতে বসেছে। ব্যবহারিক সাধনার চাক্ষুষ অভিজ্ঞতা ও সূক্ষ্মদৃষ্টি এবং শাস্ত্রীয় জ্ঞানের পাশাপাশি বৈজ্ঞানিক ও ঐতিহাসিক অনুসন্ধিৎসাই একমাত্র ভারতীয় সঙ্গীতের মতো গভীর ও সুবিশাল শিল্প বা বিদ্যার রহস্যভেদ করতে সক্ষম।

॥ ভারতবর্ষের সঙ্গে ভারতেতর দেশের যোগাযোগ ॥

নানান ঘাত-প্রতিঘাত ও অনুকূল-প্রতিকূল পরিবেশের মধ্য দিয়ে ভারতীয় সঙ্গীতের অগ্রগতি যেমন চিরদিনই অপ্রতিহত, তেমনি বিশ্বের অন্যান্য দেশের সঙ্গে তার সম্পর্কও স্থাপিত হয়েছিল এবং তাতে কোরে ভারতবর্ষ অন্যান্য সকল দেশকে তার সঙ্গীতসমৃদ্ধি দান কোরে তাদের মহিমোজ্জ্বলই করেছিল। প্লিনি, ষ্ট্রাবো, মেগাস্থিনিস, হেরোদোতাস, প্রোফাইরি প্রভৃতি প্রাচীন বিদেশী ঐতিহাসিকেরা ভারতের সাংস্কৃতিক ও বাণিজ্যিক যোগাযোগ যে পৃথিবীর সকল দেশের সঙ্গেই স্থাপিত হয়েছিল একথা মুক্তকণ্ঠে স্বীকার করেছেন। তাছাড়া ভারতের প্রাচীনতাকে তাঁরা প্রণতি জানিয়েছিলেন শ্রদ্ধার ভাব নিয়েই। স্বামী অভেদানন্দ এ' প্রসঙ্গে বলেছেন: "If we read the writings and historical accounts left by Pliny, Strabo, Magasthenes, Herodotus, Ptophyry and other ancient authors of different countries, we shall see hcw highly the civilization of India was regarded by them. In fact, between the years 1500 and 500 B. C., the Hindus were so far advanced in religion, metaphysics, philosophy, science, art, music, and medicine that no other nation could stand as their rival, or compete with them in any of these branches of knowledge".[১৬]

আলেকজান্দ্রিয়ার সুবিশাল গ্রন্থাগার ও সাংস্কৃতিক কেন্দ্রের কথা বিশ্বের ইতিহাসে প্রসিদ্ধ, কিন্তু তাও ভস্মীভূত হয়েছিল বিধর্মীদের অত্যাচার

১৬। (ক) Cf. *India and Her People* (1905-6), p. 217; (খ) Dr. S. **Radhakrishnan**: ***Eastern Religion and Western Thought*** (2nd ed., 1240).

ও উপদ্রবের জন্য। গ্রীটসম্রাট আলেকজাণ্ডারের ভারত-অভিযানের ফলে প্রাচীন গ্রীসদেশের সঙ্গে ভারতবর্ষের সম্পর্ক স্থাপিত ও সুদৃঢ় হয়েছিল। আলেকজান্দ্রিয়া তখন কেবল সাংস্কৃতিক কেন্দ্ররূপেই পরিচিত ছিল তা নয়, ভারতবর্ষ ও গ্রীসের মধ্যে বাণিজ্যিক যোগাযোগ রক্ষারও একটি প্রধান স্থান হিসাবে পরিগণিত হয়েছিল। স্বামী অভেদানন্দ সে কথার উল্লেখ কোরে বলেছেন: "At that time Alexandria became the centre of trade and commerce between India and Greece, and there was great oppertunity for interchane of ideas between the Hindus and Western nations".

খ্রীষ্টপূর্ব ২৬০ শতকে সম্রাট অশোকের রাজত্বকালে বৌদ্ধ সন্ন্যাসীরা সাইবেরিয়া থেকে সিলোন, চীন থেকে ইজিপ্ট, সিরিয়া, পালেস্তাইন, আলেকজান্দ্রিয়া প্রভৃতি দেশে ভগবান বুদ্ধের বাণী ও আদর্শ প্রচার করেছিলেন। ধর্মপ্রচারের সঙ্গে সঙ্গে ভারতের সকল রকম সাংস্কৃতিক ভাবধারার বিস্তার হয়েছিল ভরেতেতর দেশে। সকল দেশের ঐতিহাসিকেরা একথাও স্বীকার করেন যে, বৌদ্ধযুগে ভারতের সঙ্গে অন্যান্য দেশের সাংস্কৃতিক ও বাণিজ্যিক আদানপ্রদানের পূর্বে সুপ্রাচীন সিন্ধুসভ্যতার সময়েও ভারতের সঙ্গে বিশ্বের প্রধান প্রধান দেশের যোগসূত্র স্থাপিত হয়েছিল। প্রত্নতত্ত্ববিদ্ মিহিরচাঁদ বলেন বিশেষ কোরে বাণিজ্যিক ব্যাপারে সিন্ধু ও পাঞ্জাবের অধিবাসীদের সঙ্গে সম্ভবতঃ মেসোপটেমিয়ার অধিবাসীদের বেশ ঘনিষ্ট সম্পর্ক ছিল, কেননা এই উভয় দেশের লোক সমুদ্র ও প্রাচীন গিরিপথ বোলানপাশের মধ্য দিয়ে পারস্পরিক মেলামেশার ভাবকে অক্ষুণ্ণ রেখেছিল: "It is highly probable that the people of Sind and the Punjab were in close touch with the people of Mesopotemia, and traded with them both by sea and the old land route, running throngh the Bolan Pass"।[১৭] ডঃ রাধাকুমুদ মুখোপাধ্যায় *Hindu Civilization* গ্রন্থে ভারতের সঙ্গে বিশ্বের অপরাপর দেশের কিভাবে বাণিজ্যিক সম্পর্ক ছিল (*Intercourse*) তার বিস্তৃত আলোচনা করেছেন।[১৮] তাছাড়া

১৭। Cf. *Mohenjo-daro* (1933), p. 24.
১৮। Cf. *Hindu Civilization* (1950), pp. 44-50.

আর্নেষ্ট ম্যাকে মহেঞ্জোদড়ো ও হরপ্পার সঙ্গে ভারতের অন্যান্য দেশের বাণিজ্যিক সম্পর্কের কথাও উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন: "Imports to the Indus Valley from other parts of India make it clear that the people of the Indus cities traded with, if they did not control, much of the country'।[19] স্যার লিওনার্ড উলির অভিমতও তাই। ডঃ ফ্রাঙ্কফোর্টও স্বীকার করেছেন সিন্ধু-উপত্যকার সভ্যতার সঙ্গে বাবিলোনের সভ্যতার চাক্ষুষ সম্পর্ক ছিল। সুমেরু ও ইউফ্রেটিস উপত্যকা-দুটির সহরগুলি, মায়া, মেক্সিকো, ইণ্ডিয়ান্-আর্কিপেলেগো, উত্তর ও দক্ষিণ আমেরিকা প্রভৃতির সঙ্গে সুপ্রাচীন যুগে ভারতের সকল-কিছুরই যোগসম্পর্ক এবং আদানপ্রদান ছিল।[20]

সুতরাং এক সময়ে ভারতবর্ষের অন্তর্বহিঃ সকল দেশগুলির মধ্যে যে সাংস্কৃতিক ও সামাজিক সম্পর্ক ছিল তার চাক্ষুষ নিদর্শন পাওয়া যায়। ধর্ম, শিল্প, সভ্যতা ও সাহিত্যের মতো সঙ্গীতের অনুশীলনও জাতির মধ্যে অব্যাহত ছিল। ডঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চি 'ভারত ও ইন্দোচীন' এবং 'ভারত ও মধ্যএশিয়া' গ্রন্থ দুটিতে চীনা ও বৌদ্ধ পরিব্রাজকদের ভ্রমণকাহিনীর প্রসঙ্গে ভারত ও ভারতের এমন কতকগুলি বহির্দেশ ও জাতির নামোল্লেখ করেছেন যারা অনার্য হিসাবে মোটেই উপেক্ষিত নয়, বরং তাদের সভ্যতা ও সংস্কৃতি সম্পূর্ণভাবে ভারতীয় ও আর্য ভাবাপন্নই ছিল। তিনি বলেছেন সমুদ্রপথে ভারতীয় সভ্যতার ধারা ইন্দোচীন, কম্বুজ, চম্পা, শ্যাম, যবদ্বীপ, বলীদ্বীপ প্রভৃতিতে বিস্তার লাভ করেছিল। স্থলপথেও ভারতের উত্তর-পশ্চিম সীমান্ত-প্রদেশ থেকে শুরু কোরে মধ্যএশিয়ার বিভিন্ন জাতির ভিতর ভারতীয় সংস্কৃতির বীজ রোপিত হয়েছিল। খ্রীষ্টীয় প্রথম শতক থেকেই ভারতবর্ষের সঙ্গে চীনদেশের ও মধ্যএশিয়ার নানান জাতির যোগসূত্র স্থাপিত হয়। জিনগুপ্ত ৫২২ খ্রীষ্টাব্দে গান্ধারদেশের রাজধানী পুরুষপুর-নগরে (বর্তমান পেশোয়ার) জন্মগ্রহণ করেন। তাঁর পিতা বজ্রসার ছিলেন গান্ধারদেশের প্রধান মন্ত্রী। কপিশারাজ্য সে'সময়ে গান্ধার অপেক্ষাও সমৃদ্ধিশালী ছিল, কারণ ভারতবর্ষ থেকে উত্তরবাহিনী প্রধান পথ কপিশা হোয়ে বাহ্লীক ও অন্যান্য দেশে

১৯। Cf. *Indus Civilization*, p. 199.

২০। গ্রন্থকারের *A Forgotton Chapter of Indian Music* প্রবন্ধ (১৯৫০ খ্রীষ্টাব্দে Puja Annual, *Hindustan Standard*, pp 132-138) দ্রষ্টব্য।

পৌঁছেচে। কপিশার আর একটি নাম কাফিরস্থান। ধর্মগুপ্ত নামে একজন ভারতীয় শ্রমণ তাঁর আচার্যের সঙ্গে কান্যকুব্জ থেকে প্রথমে টক্কদেশে গমন করেন। টক্কদেশ পাঞ্জাবের উত্তর-অঞ্চলের একটি প্রাচীন নাম। পামিরের দুর্লঙ্ঘ্য স্থান অতিক্রম কোরে তাঁরা কাশনগরে উপস্থিত হন। কাশনগর ত্যাগ কোরে থিয়েন-শান্ পর্বতের পাদদেশ দিয়ে প্রথমে তাঁরা যান কুচার (প্রচীন কুচা বা কুচী) দেশে ও পরে কুচার থেকে চীনদেশে।[২১]

সেকালে ভাবতবর্ষ হোতে মধ্যএশিয়া যাবার সব চাইতে প্রশস্ত পথ ছিল ভারতের উত্তর-পশ্চিম সীমান্তে পুরুষপুর (বর্তমান পেশোয়ার) থেকে কুভা (বর্তমান কাবুল) নদীর তীর বেয়ে। সে-পথে পড়তো আফগানিস্তান, গান্ধার, নগরহার, লন্পাক, উড্ডিয়ান। প্রভৃতি রাজ্যগুলির মধ্যে কপিশা ছিল শীর্ষস্থানীয়। কপিশা তখন ছিল ভারতবর্ষের গণ্ডীর ভিতর। 'সে-সব দেশের প্রাচীন শিক্ষা-দীক্ষাও যে ভারতীয় ছিল তার প্রমাণ সে-দেশের মাটি খুঁড়েই পাওয়া গিয়েছে'। কপিশা থেকে তিনটি গিরিপথের যে-কোনটি দিয়ে বাহ্লীকে (Bactria) যাওয়া যেত। 'কাবুল হতে ঘোরাবান্দ নদীর ধার বেয়ে বামিয়েন পৌঁছানো যায়। কপিশার মত বামিয়েন ছিল নানাদেশীয় বণিকদের কেন্দ্রস্থান, কারণ হিন্দুকুশের উত্তরে যে সব রাজ্য ছিল, বিশেষতঃ সুগ্দ, পারস্য, সমরকন্দ, বাহ্লীক—সে সব দেশের বণিকেরা ভারতবর্ষের পথে, হয় বামিয়েন—না হয় কপিশাতে অস্থায়ী বা স্থায়ীভাবে বসবাস করতো।[২২]

'খ্রীষ্টীয় সপ্তম শতকের শেষ ভাগে আরব সৈন্য নবসংঘারাম আক্রমণ করে। সেই বিহারের প্রধান পুরোহিতেরা মুসলমানধর্ম গ্রহণ করতে বাধ্য হন। আরব ঐতিহাসিকগণ এই পুরোহিতদের 'বরমক' (সংস্কৃত—পরমক) নামে উল্লেখ করেছেন। তাঁদের প্রভাবে কালিফ ভারতীয় গণিত, জ্যোতিষ, আয়ুর্বেদ ও দর্শনশাস্ত্রে আকৃষ্ট হন ও লোক প্রেরণ কোরে সিন্ধুদেশ হোতে ঐ সব শাস্ত্রের পুঁথি সংগ্রহ করান। এই সব গ্রন্থ শীঘ্রই আরবী ভাষায় অনূদিত হয় এবং সে দেশের পণ্ডিতদিগকে নূতন আলোচনায় উদ্বুদ্ধ করে'।[২৩] 'খোটানে যে জাতি বাস করতো, খুব সম্ভব তারা ছিল একটা মিশ্রজাতি। তাদের মধ্যে প্রাচ্য-ইরাণীয়, শক, শূলিক, (বা সুগ্দীয়),

২১। ডঃ বাগ্‌চি : 'ভারত ও মধ্যএসিয়া' (১৯৩৭) পৃ: ১-১২

২২। ঐ, পৃ: ১৫-১৮

২৩। ঐ, পৃ: ২৫

চীনা, ভারতীয় সকল জাতিরই স্থান ছিল। সেখানে ভারতীয়দের খুব প্রাচীন উপনিবেশ ছিল তাতে সন্দেহ নেই। * * খ্রীষ্টীয় সপ্তম শতকে খোটানের যে বর্ণনা পাই তা থেকে বুঝতে পারি যে, সে-দেশের অধিবাসীরা ছিল সুসভ্য, তাদের মধ্যে নৃত্য-গীতের প্রচলন খুব বেশী'।[২০] 'প্রাচীন ইরাণীয়ও ভারতীয়দের মত একটি আর্য জাতি। সে-জাতি ছিল সুদর্শন, গৌরবর্ণ ও নীলচক্ষু। সে-জাতি মধ্যএশিয়ার অন্যান্য জাতি হতে অনেক বেশী সভ্য ছিল এবং তাদের হাতে ভারতীয় সভ্যতা নূতন রূপ গ্রহণ করেছিল'।[২১] সে-জাতি ছিল সঙ্গীতপ্রিয় এ' সম্বন্ধে পূর্বেই আলোচিত হয়েছে।[২২]

প্রমাণগুলি উদ্ধৃত করার উদ্দেশ্য মধ্যএশিয়ার বিভিন্ন দেশ ও জাতিগুলির মধ্যে ভারতীয় ভাবধারার যে অনুপ্রবেশ ঘটেছিল এগুলি তারই প্রমাণ। মতঙ্গ বৃহদ্দেশীতে শবর, পুলিন্দ, কাম্বোজ, বঙ্গ, বাহ্লীক, অন্ধ্র, দ্রবিড় বা দ্রাবিড়দের অনার্য হিসাবে গণ্য কোরে তাদের তিন বা চার স্বরযুক্ত গানকে মার্গ তথা অভিজাত বোলে গ্রহণ করতে অস্বীকৃতি জানিয়েছেন। কিন্তু মতঙ্গের সিদ্ধান্ত অনুসন্ধানী দৃষ্টিভঙ্গীর কাছে ততো মূল্যবান নয়, বরং ঐসব দেশ ও জাতিও সংস্কৃতির আলোকে তাদের সঙ্গীতকে সমৃদ্ধ করেছিল।

॥ বাণিজ্য ও ধর্মপ্রচারের মাধ্যমে ভারতীয় সঙ্গীতের বিস্তৃতি ॥

প্রাচীন যুগে বাণিজ্য ও ধর্মপ্রচারকে কেন্দ্র কোরে ভারতের সঙ্গীতও সর্বত্র প্রসার লাভ করেছিল। বৈদিক যুগে যজ্ঞবেদীর পাশে সামগরা অগ্নিতে আহুতি দেবার সময় বিচিত্র স্বরে ও ছন্দে সামগান করতেন। সেই সামগানই বিশ্বসঙ্গীতের মূল-উৎস। প্রধানত বাণিজ্যিক ব্যাপারে ভারতবর্ষ থেকে সঙ্গীত অন্যান্য সুসভ্য দেশে আমদানী হয় এবং তারই জন্য ভারতেতর সকল দেশ ভারতবর্ষীয় সঙ্গীতধারার কাছে বিশেষভাবে ঋণী। যুদ্ধবিগ্রহ, ধর্মপ্রচার ও পারস্পরিক সাংস্কৃতিক যোগসূত্রই সকল জাতির ভিতর সঙ্গীতকলা বিস্তারের অন্যতম কারণ। পাশ্চাত্য সঙ্গীতশাস্ত্রবিদ্ কার্ট সাচস্ অন্তত যন্ত্রসঙ্গীতের বিস্তৃতির বেলায় একথাই স্বীকার করেছেন একটু ভিন্নভাবে ('but on a cultural assimilation through agelong intercourse in warfare, trade and intermarriage')। ইস্রায়েল ও ঈজিপ্টের সঙ্গীতপ্রসারের প্রসঙ্গে কার্ট সাচস্

২০। ঐ, পৃ ৪৪   ২১। ঐ, পৃ ৬৮

আবার বলেছেন : "Like Israle, Egypt had experienced a sudden importation of foreign instruments and musicians"।[২৫] খ্রীষ্টপূর্ব ১৮শ শতকে ঈজিপ্ট যখন এশিয়ার দক্ষিণ-পশ্চিমাঞ্চল আক্রমণ করে তখন সেখানকার অধীনস্থ রাজারা বিচিত্র রকমের বাদ্যযন্ত্রের সঙ্গে নর্ত্তকী ও সঙ্গীতজ্ঞ নারীদেরও উপঢৌকন পাঠিয়েছিল। ঠিক সে সময়েই ইজিপ্টের সঙ্গীত-সমাজে যথেষ্ট পরিবর্ত্তন দেখা দেয় এবং এশিয়া থেকে বিচিত্র রকমের এবং নূতন ধরণের বাদ্যযন্ত্রেরও সেখানে আমদানী হয়েছিল (" * * several new types of harps were introduced ; shrill oboes replaced the softer flutes, lyres, lutes, and crackling durms were introduced from Asia")। ভারতবর্ষের হিন্দু-সন্ন্যাসী ও বৌদ্ধ-ভিক্ষুকদের মতো ইজিপ্ট, গ্রীস, ইংল্যাণ্ড প্রভৃতি দেশের ধর্মযাজকেরাও চিত্রকলা, ভাস্কর্য ও সঙ্গীতের প্রসারতা ও উন্নতির জন্য যথেষ্ট পরিমাণে চেষ্টা করেছিলেন। পণ্ডিত কার্ট সাচ্‌স এ' প্রসঙ্গে বলেছেন : "Historians of mediaeval and modern music would have to stress the creative role of monastic monks from Ireland in Carlovingian Germany, of Burgundian masters in the Indian Renaissance, of Italian composers all over Europe in the seventeenth century ; of the Florentine Lully as creator of the French national opera, of Handel's music in England, and of German music all over the world in the nineteenth century."[২৬]

শিল্পকলার জগতে জাতিভেদ নাই, সাম্প্রদায়িকতাও নাই এবং তার অনুশীলনে ও উন্নতিসাধনে গৃহবাসী ও বনবাসী উভয়েরই সমান অধিকার। কি প্রাচ্যে ও কি পাশ্চাত্যে কল্যাণকামী সন্ন্যাসী, শ্রমণ বা ভিক্ষু এবং ধর্মযাজকেরা শিল্পে, সাহিত্যে, দর্শনে ও সঙ্গীতে অভিনব আবিষ্কার ও বিচিত্র উদ্ভাবনের পথে আলোকপাত করেছেন।

সকল দেশের সঙ্গীতকলার পিছনেই একটি ক্রমবিকাশের ইতিহাস আছে, এবং আলো ও অন্ধকারের বিচিত্র বিবর্তন ও ধারাকে নিয়ে সেই ইতিহাসের কাহিনী রচিত। ভারতবর্ষের সঙ্গীত-বিকাশের ইতিহাস আলোচনা করার

২৫। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* (1944), 62.

২৬। Ibid., p. 62.

আগে ভারতেতর কয়েকটি দেশের সঙ্গীতাভিব্যক্তির সংক্ষিপ্ত বিবরণ দেবার চেষ্টা করব এখানে। ইজিপ্ট, গ্রীস, এসিরীয়া, রোম, ইংল্যাণ্ড, রাশিয়া, আরব, পারস্ত প্রভৃতি দেশগুলির সামাজিক, রাজনৈতিক ও ধর্মজীবনের ভিতর দিয়ে সঙ্গীত বিচিত্রভাবে বিকাশ লাভ করেছিল। ইজিপ্টে মৃতের সমাধিস্থানে রক্ষিত পাতায় লেখা প্রমাণপঞ্জী (hieroglyphics), পাথর ও মাটির লেখমালা এবং হেরোদোতাস, ষ্ট্রাবো ও গ্রীসের অন্যান্য দার্শনিক ও ঐতিহাসিকদের বিবরণ থেকে প্রমাণ হয়, ইজিপ্টের অধিবাসীরা বিশেষ কোরে ধর্মানুষ্ঠানে, উৎসবে ও বিভিন্ন শোভাযাত্রায় সঙ্গীতের অনুশীলন করতো। ফ্রেডারিক ক্রোয়েষ্ট বলেছেন হেরোদোতাসের বর্ণনা থেকে জানা যায়, সঙ্গীতের প্রথম প্রবর্তনে ফ্রিজিয়ার নাগরিকদের সঙ্গে গ্রীসের অধিবাসীদের বেশ একটু মতদ্বৈতের সৃষ্টি হয়েছিল। খ্রীষ্টপূর্ব ছু'হাজার বছর আগে দ্বিতীয় রামেসিসের (Rameses II) রাজত্বকালে গ্রীস যখন পিরামিডের দেশে পরিণত, কর্মক্লান্ত দাস-শ্রমজীবীদের ভিতর তখন কণ্ঠ ও যন্ত্র-সঙ্গীতের যথেষ্ট প্রচলন ছিল; তারা স্ত্রী ও পুরুষ উভয়েই স্বাধীনভাবে সঙ্গীতের মেলায় যোগদান করতো। তখন কি কি যন্ত্রের প্রচলন ছিল ও কিভাবে সঙ্গীতের অনুশীলন হোত তার প্রমাণ পাথরের গায়ে খোদাই-করা ভাস্কর্য ও বিচিত্র চিত্র থেকে জানা যায়। ক্রোয়েষ্ট সে-সবের ঐতিহাসিক প্রমাণও দিয়েছেন এই বোলে, দাস-সঙ্গীতশিল্পীরাও (slave-musicians বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্রের তথা সঙ্গীতের যথেষ্ট অনুশীলন করতো: "We find them constantly represented in the sculptures, in groups of from two to eight persons—some women and some men—playing on various instruments as the harp, pipe, flute; the harp, lyre, lute, double pipe, tambourine, the harp, double pipe, lute and flute (apparently the favourite collocation); the harp, double pipe, lute, lyre and tambourine, and other similar collocations."।[২৭] প্রকৃতপক্ষে গ্রীসের ধর্মযাজকেরা শিল্প হিসাবে সঙ্গীতকে সাদরে গ্রহণ করেছিলেন। তাঁরা ধর্ম ও বিশেষ বিশেষ রাজকীয় অনুষ্ঠানেও সঙ্গীতের

২৭। Cf. (ক) *The Story of Music* (1902), pp. 15-16; (খ) রোবোথম: *History of Music*, p. 84.

প্রবর্তন করেন, ফলে গ্রীসীয় সাম্রাজ্যে সর্বসাধারণের মধ্যে সঙ্গীতের যথেষ্ট প্রসার ও উন্নতি হয়েছিল।

॥ মধ্যপ্রাচ্য ও পাশ্চাত্য সঙ্গীত ॥

ইজিপ্টের সঙ্গীতে রাগ ও স্বরসঙ্গতির (melody and harmony) বিকাশ ছিল পাশাপাশি ভাবে। গ্রীকদের কাছ থেকে ইজিপ্টবাসীরা সঙ্গীতের উপাদান গ্রহণ করে একথা ঐতিহাসিকেরা স্বীকার করেন। খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০ শতকে পীথাগোরাস গ্রীসীয় সঙ্গীতপদ্ধতির উন্নতিবিধান করেন। আলিম্পস্-দি-ফ্রিজিয়ান্ গ্রীসীয় সঙ্গীতে বাঁশী বা বেণুর প্রচলন করেন। সৈনিক গীতশিল্পী তায়র্‌তেয়াসের (Tyrtaeus) সঙ্গীতে অবদানও বড় কম ছিল না। ইজিপ্টের অধিবাসীদের মতো গ্রীকরা বিভিন্ন ক্রীড়ায়, ধর্মে ও উৎসবানুষ্ঠানে সঙ্গীতের অনুশীলন করতো। ১৮৯৩ খ্রীষ্টাব্দে ডেল্‌ফি-মন্দিরের (Delphi) ধ্বংসস্তূপ থেকে সঙ্গীতের এবং বিশেষ কোরে এপোলোর উদ্দেশ্যে একটি গাথাগানের নিদর্শন পাওয়া গেছে। রোমের কথা অবশ্য ভিন্ন। গ্রীকরা রোমনগরী আক্রমণ করার পর থেকে রোমের অধিবাসীদের ভিতর সঙ্গীত-শিক্ষার লিপ্সা জেগেছিল এবং সেই জাগৃতিযজ্ঞের প্রধান পুরোহিত ছিল গ্রীসের সৈনিক ও দাসগণ।

✓পাশ্চাত্যদেশে সঙ্গীতের প্রথম সৃষ্টি কিভাবে হয়েছিল তার চমকপ্রদ একটি কাহিনীর উল্লেখ করেছেন চ্যাপেল তাঁর সঙ্গীতের ইতিহাসে। তিনি বলেছেন হার্মেসের (Hermes) গাথায় পাওয়া যায়, জন্মের পর হোমার কিল্লেনি-পর্বতের (Mount Kyllene) উপর গুহার পাশে একটি কচ্ছপ দেখতে পান। তিনি কচ্ছপটিকে মেরে তার খোলা (shell) নিয়ে ও তাতে গরুর চামড়া ও ভেড়ার অন্ত্রে তৈরী সাতটি তার (তাঁত) দিয়ে বাদ্যযন্ত্র (lyre) সৃষ্টি করেন। সেটি কোণের (plectrum) সাহায্যে তিনি বাজাতেন।[২৮] অনেকে বলেন হোমার কচ্ছপের খোলা পেয়েছিলেন নীল-নদের (Nile) তীরে। রোবোথমের মতে সঙ্গীতের পরিবর্তে মৃদঙ্গের (drum) সৃষ্টিই হয় প্রথমে, কেননা তার গঠন ও বাজানোর রীতি কণ্ঠসঙ্গীতের চেয়ে সহজ ও সরল। আর বেণু ও বীণার (pipe and lyre) সৃষ্টি হয় নাকি তারও

২৮। Cf. চ্যাপেল: *History of Music*, p. 29.

(মৃদঙ্গের) পরে ও তারপর হয় কণ্ঠসঙ্গীতের সৃষ্টি।[২৯] কিন্তু কার্ট সাচ্‌স তা স্বীকার করেন নি।[৩০] অনেকে পাশ্চাত্যে সঙ্গীতস্রষ্টার গৌরব দিতে চান মার্কারী, অর্‌ফিউস, তারপেণ্ডার প্রভৃতি মনীষীদের। কারু কারু মতে ২৩৪৮ খ্রীষ্টপূর্বাব্দে মহাপ্লাবনের (Deluge) পূর্বে জুবল্‌ (Jubal) নাকি যন্ত্রসঙ্গীত তথা সঙ্গীতের সৃষ্টি করেন: "the father of all such as handle the the harp and organ."[৩১]

ইংল্যাণ্ডের আদিম অধিবাসীরা ছিল ব্রিটন। ব্রিটনেরা কণ্ঠ ও যন্ত্র এই উভয় সঙ্গীতকেই অত্যন্ত ভালবাসতো। তারা কবি, সাহিত্যিক ও সঙ্গীতজ্ঞদের বিশেষ শ্রদ্ধার চক্ষে দেখতো। খ্রীষ্টধর্ম গ্রহণ করার পর তারা বিভিন্ন উৎসব ও বিচিত্র ধর্মানুষ্ঠানে গ্যালেসিয়ান-চার্চ অনুযায়ী সঙ্গীতধারার প্রবর্তন করে। গ্রেগোরিয়ান্‌-গাথাগান প্রবর্তিত হয় তারো অনেক পরে। স্যাক্সনেরা ইংল্যাণ্ড আক্রমণ করলে ব্রিটনেরা সুপ্রাচীন কেল্টিক সঙ্গীতের উপাদান নিয়েই ওয়েলস্‌-পর্বতের উপত্যকায় আশ্রয় গ্রহণ করে। হার্পকে তারা অত্যন্ত শ্রদ্ধার চোখে দেখতো। দাস-শিল্পীরা হার্প বাজানো অধিকার পেত না। হার্প সাধারণত তিনটি শ্রেণীতে বিভক্ত ছিল: (১) রাজাদের জন্য, (২) সঙ্গীত-শিক্ষক তথা পেনসার্ডদের জন্য, এবং (৩) গণ্যমান্য লোকেদের জন্য নির্বাচিত হার্প।

স্যাক্সনেরা যখন ইংল্যাণ্ডে প্রবেশ করে তারা সঙ্গে এনেছিল তাদের সঙ্গীত। তারা সমাজে তখন একরকম ব্রাত্য হিসাবেই পরিগণিত ছিল। পোপ গ্রেগরী ধর্মযাজকদের পাঠিয়ে তাদের খ্রীষ্টানধর্মে অভিষিক্ত করেন, আর তখন থেকেই খ্রীষ্টান চার্চ ও মঠগুলিতে গ্রেগোরিয়ান্‌-উপাসনার প্রবর্তন হয়। সেই উপাসনায় প্রধানভাবে থাকতো সঙ্গীত। ৬৭২-৭৩৫ খ্রীষ্টাব্দের মাঝামাঝি ইংরেজ সন্ন্যাসী ও ঐতিহাসিক বিডি (Bede) সুপ্রসিদ্ধ সঙ্গীতশিল্পী হিসাবে পরিচিত ছিলেন। ক্যাণ্টারবারির ধর্মযাজক সেণ্ট ডান্‌ষ্টানও (St. Dunstan ৯২৫—৯৭৫) সঙ্গীতজ্ঞ হিসাবে বিশেষ খ্যাতি অর্জন করেন। কতকগুলি চার্চে তিনি এবং উইন্‌চেষ্টারের বিশপ এল্‌হে (৯৩৫-৯৫১ খ্রী°) অর্গ্যানবাদ্য ও সঙ্গীতের প্রবর্তন

২৯। Cf. রোবোথম: *History of Music*, p. 2.

৩০। Cf. সাচ্‌স: *The Rise of Music in the Anciant World* (1944), pp. 21-22.

৩১। Cf. ক্রোয়েষ্ট: *The Story of Music* (1902), p. 11.

করেন। তখনকার সময়ে চার্চ ও মঠের সন্ন্যাসীরা সঙ্গীতজ্ঞানকুশলী ছিলেন: "The monks of the time were musicians themselves, and it is to them that the suppression of the romantic and erotic songs of the Saxons is ascribed."[৩২]

খ্রীষ্টীয় ১১শ শতকে নরম্যানদের অভিযানের পরও ইংল্যাণ্ডে সঙ্গীতের অনুশীলনে কোন দৈন্য ছিল না। যুদ্ধক্ষেত্রেও সৈনিকরা সঙ্গীতকে তাদের জীবন-মরণের সহযাত্রী করেছিল। নরম্যানদের যুদ্ধাভিযানের পর সঙ্গীত-শিক্ষকদের বলা হোত মিনস্ট্রেলস্ (minstrels)। প্রথম রিচার্ড (১১৫৭-১১৯৯ খ্রীষ্টাব্দ) সঙ্গীত ও কাব্যের পরমপৃষ্ঠপোষক ছিলেন এবং নিজেও বীণাবাদক (lyre) ছিলেন। প্যালেস্তাইন থেকে প্রত্যাবর্ত্তনের পর তিনি যখন কারারুদ্ধ হন তখন কারাগৃহে তাঁকে সঙ্গীত শিক্ষা দিতেন ব্লণ্ডেল (Blondel)। শোনা যায় ১১৩৩-১১৪৯ খ্রীষ্টাব্দের মাঝামাঝি দ্বিতীয় হেনরীই প্রথম 'ডক্টর অব মিউজিক' উপাধি-দানের প্রথা প্রবর্ত্তন করেন। অনেকের মতে ঐ উপধিপ্রথা প্রবর্তিত হয় আনুমানিক ১২০৭ খ্রীষ্টাব্দে রাজা জনের রাজত্বকালে। (তৃতীয় হেনরীর রাজত্বকালে ১১৮০-১২৫০ খ্রীষ্টাব্দে ইতিহাসে ওয়াল্টার ওডিংটনের (Walter Odington) অভ্যুদয় হয়। তিনি প্রথমে সঙ্গীতের স্বরগুলিকে ছোট, বড় ও দ্বিগুণ ইত্যাদি ভাবে সাতটি অক্ষরের সাহায্যে স্বরলিখনের (notation) প্রবর্তন করেন।) ১৩৪০-১৪০০ খ্রীষ্টাব্দে চসারের সময় সর্বসাধারণের শিক্ষণীয় হিসাবে সঙ্গীত সমাজে গৃহীত হয়। খৃষ্টানচার্চের সন্ন্যাসী ও সন্ন্যাসিনীরাও সঙ্গীতের একান্ত পক্ষপাতী ছিলেন।[৩৩]

পাশ্চাত্য সঙ্গীতের ইতিহাস থেকে জানা যায়, সাঙ্গীতিক স্বরলিপিপ্রথার ক্রমবিকাশ ও উন্নতির সঙ্গে সঙ্গে কণ্ঠ ও যন্ত্র সঙ্গীতেরও বিস্তৃতি লাভ ঘটে। ১২৮০-১৩২০ খ্রীষ্টাব্দে পাদুয়ার মার্চেত্তাস (Mnrehettus of Padua), ১৩০০-১৪০০ খ্রীষ্টাব্দে প্যারির জন মুরিস, খ্রীষ্টীয় ১৪শ শতকে রিডিচের ধর্মযাজক জন অভ ফর্ণসেট প্রভৃতি শিল্পীরা সঙ্গীতধারার উন্নতিসাধন করেন। অবশ্য ১৪শ খ্রীষ্টাব্দে ইংল্যাণ্ড, নেদারল্যাণ্ড, ফ্রান্স, জার্মাণ

৩২। স্যর এস. এম. ঠাকুর: *Universal History of Music* (1396), p. 150.
৩৩। Ibid., p. 158.

ইত্যাদি দেশে সঙ্গীত-রচনায় কাজ বিশেষভাবে প্রসার লাভ করে। ১৪শ—১৬শ খ্রীষ্টাব্দের মধ্যে গুইলাম্ ডাকে (১৩৫০-১৪৩২ খ্রী'), জোহান ওকেন্‌হেম্ (১৪৩০-১৫১৩ খ্রী'), জোকুইন-ডি-প্রেস (১৪৪৫-১৫২১ খ্রী'), উইলার্ট (১৪৯০-১৫৬৩ খ্রী'), ওর্ল্যাণ্ডো লাসাস্ (১৫২০-১৫৯৪ খ্রী') প্রভৃতি মনীষীরা পাশ্চাত্যে সঙ্গীতের প্রচারকল্পে আত্মনিয়োগ করেন। তাছাড়া ১৫০৩-১৫১৩ খ্রীষ্টাব্দে দ্বিতীয় জুলিয়াস বেলজিয়ামের সঙ্গীতশিল্পীদের রোমে আহ্বান কোরে তাদের ওপর চার্চীয় সঙ্গীতের (Church music) ভার অর্পণ করেন। সে' সময়ে অর্গ্যানযন্ত্রের প্রচলন হয়। তার আগে প্রাচীন হাইড্রোলিক বা জল-অর্গ্যানের প্রচলন ছিল। ১৫০২ খ্রীষ্টাব্দে ফসেম্‌বোর্ণের মুদ্রাকর অক্টেভিও পেট্রসি চলমান ধাতুনির্মিত অক্ষরের সাহায্যে সাঙ্গীতিক স্বরগুলিকে মুদ্রিত করেন। ইনি ইতালীর অধিবাসী ছিলেন, তাই সে' সময়কার সঙ্গীতে উন্নতির জন্য ইতালীর নিকট পাশ্চাত্য শিল্পীরা ঋণী। ১৫০০ খ্রীষ্টাব্দে গানে ইতালীয় পদ্ধতির (Italian School) প্রচলন হয়। ১৫৪৫ খ্রীষ্টাব্দে ইতালীয় শিল্পী ফেষ্টার পরিচালনায় সেই পদ্ধতির যথেষ্ট উন্নতিও হয়। ১৫২৪-১৫৯৪ খ্রীষ্টাব্দের মাঝামাঝি প্যালেষ্ট্রীন নামে আর একজন সঙ্গীতমনীষীর নাম শোনা যায়, ইনি ভ্যাটিকান-উপাসনার জন্য সঙ্গীত (Masses) রচনা করেন এবং রোমীয় চার্চেও সঙ্গীতের অনুশীলন তখন থেকে প্রচলিত হয়।

খ্রীষ্টীয় ১৫৩০-১৬১২ শতকে গেব্রিএল নামে একজন ইতালীয় সঙ্গীতশিল্পী পাশ্চাত্য সঙ্গীতের যথেষ্ট উন্নতিসাধন করেন। তিনি সম্ভবত প্রথমে সমবেতভাবে অর্কেষ্ট্রা-সঙ্গীতের প্রচলন করেন। সেই অর্কেষ্ট্রা গঠিত হোত একটি ভাওলিন (বেহালা), তিনটি কর্ণেট ও দুটি ট্রোম্‌বোন্‌সের সমবায়ে। একথা ঠিক যে, খ্রীষ্টীয় ১৬শ শতকে পাশ্চাত্যে যন্ত্রসঙ্গীতের নির্দিষ্ট কোন রূপ ও প্রচলন না থাকায় বর্তমান আকারের অর্কেষ্ট্রার প্রবর্তন ঠিক কোন্ সময় হয় তার নির্ণয় করা কঠিন।[৩৪]

এরপর হয় অপেরার সৃষ্টি। ১৫৯৪ খ্রীষ্টাব্দে পেরি, ১৬ শতকের মাঝামাঝি ফিলিপ-ডি-নেরি, এমিলিও-ডিল্-ক্যাভালিরে প্রভৃতি অপেরা-সঙ্গীতের উন্নতি-

৩৪। (ক) ক্রোয়েষ্ট *The Story of Music* (1902) p. 63.
(খ) cf. *The Musical Composition* (1949), edited by **A. L. Bacharach, p. 95.**

সাধন করেন। খ্রীষ্টীয় ১৪৮৩-১৫৪৬ অব্দে লুথারের সময়ে সঙ্গীতের আবার নূতন কোরে সংস্কার সাধিত হয় এবং সেই সংস্কারযজ্ঞের হোতা কেবল লুথারই নন, সঙ্গীতজ্ঞানী শাজ্, কাইজার, গ্রান্ প্রভৃতিও ছিলেন। সে-সময়ে রোম্যান্ প্লেন-সঙ্গীতের পরিবর্তে কোরাল-সঙ্গীতের (*choral*) প্রচলন হয়।

খ্রীষ্টীয় ১৫৩৫-১৫৩৭ অব্দের মধ্যে অষ্টম হেনরীর সময় ধর্ম-প্রতিষ্ঠানগুলি নানান কারণে পরিত্যক্ত হয় এবং নূতন চার্চের প্রতিষ্ঠা হয়। সে-সময়ে পাশ্চাত্য সঙ্গীতের জগতেও এক বিরাট পরিবর্তন দেখা দেয়। ঐতিহাসিকেরা তাকে এলিজাবেথের স্বর্ণযুগ বলেন। তখন থেকেই নূতন ভাব ও প্রেরণা নিয়ে মারবেকে (১৫২৩-১৫৮৫ খ্রী'), ট্যালিস্ (১৫২৯-১৫৮৫ খ্রী') বার্ডে (১৫৪৩-১৬২৩ খ্রী'), ফ্যারান্ট্ (১৫৩৮-১৫৮০ খ্রী') ও বুল্ (১৫৬৩-১৬২২ খ্রী') প্রভৃতি মনীষীরা চার্চীয় সঙ্গীত-রচনা আরম্ভ করেন।

তারপর নানান পরিবর্তনের পর খ্রীষ্টীয় ১৬৮৫-১৭৫৯ অব্দের মধ্যে জোহান্ সেবাষ্টিয়ান্ বাক্ (১৬৮৫-১৭৫০ খ্রী') ও জর্জ ফ্রেডারিক হ্যাণ্ডেল (১৬৮৫-১৭৫৯ খ্রী') প্রভৃতির আবির্ভাব হয়। বাক্ ও হ্যাণ্ডেল পাশ্চাত্য সঙ্গীতের ভিতর নবপ্রেরণা সৃষ্টি করেন। ১৭৩২-১৮০৯ খ্রীষ্টাব্দে হাইডেন সঙ্গীতের যথেষ্ট উন্নতি-বিধান করেন। তিনি রচনা করেন ১১৮টি সিম্পনী, ৮৩টি কোয়ার্ট্রেট, ২৪টি কন্সার্টো, ২৪টি ট্রায়ো, ৪৪টি সোনাটা, ১৯টি অপেরা, ১৫টি মাস্, ৪০০টি অড্-ডান্স্, এবং ১৬৩টি ব্যারিটোন্-পিস্। সিম্পনী-সঙ্গীতে হাইডেনের অশেষ কৃতিত্ব থাকলেও 'চেম্বার-মিউজিক' রচনায় তিনি অদ্বিতীয় ছিলেন। ১৭৫৬-১৭৯১ খ্রীষ্টাব্দ মোজার্টের (Mozart) যুগ। তিনি জীবিত ছিলেন মাত্র ৩৫ বছর এবং এই অল্প সময়ের মধ্যেই অপেরা-সঙ্গীতের জগতে তিনি এক যুগান্তর সৃষ্টি করেন। মোজার্টের শ্রেষ্ঠ সঙ্গীত ছিল মাস্ (Masses)। তিনি ৪৯টি সিম্পনী রচনা করেছিলেন। যন্ত্রসঙ্গীতকে একক ও সমবেত এই দু'রকমভাবেই তিনি পরিচালনা করতে পারতেন। বলতে গেলে তিনিই প্রাচীন ইতালীয় অপেরায় নূতন প্রাণ সঞ্চার করেন। ১০৭০-১৮২৭ খ্রীষ্টাব্দ বেটোভেনের (Bdethoven) যুগ। দুঃখ-দারিদ্র্যের সঙ্গে যুদ্ধ কোরে তিনি জীবনে প্রভূত সাফল্য অর্জন করেছিলেন। পিয়ানোফোর্ট-সঙ্গীতের রচয়িতা হিসাবে তিনি সমগ্র পাশ্চাত্য জগতে প্রসিদ্ধি লাভ করেন। বেটোভেনের আগে কোরেলি (১৬৫৩-১৭১২), টরেলি (১৬৮৩-১৭০৮) বেণ্ডা (১৭২২-১৭৯৫), ষ্ট্যামিজ (১৭১৯-১৮০১),

গোসেক্ (১৭৩৪-১৮৯২ খ্রী), ড্যান্হল (১৭৩৯-১৮১৩ খ্রী) প্রভৃতির অভ্যুদয় হয়। ওয়েবার (১৭৮৬-১৮২৬ খ্রী), শুবার্ট (Schubert—১৭৯৭-১৮২৮খ্রী), মেণ্ডেলশন (১৮০৯-১৮৪৭খ্রী,) শুম্যান (১৮১০-১৮৫৬খ্রী), বার্লিওজ (১৮০৩-১৮৯৬ খ্রী), রোমিয় শিল্পী ভার্ডি (১৮১৪-১৯০১ খ্রী) প্রভৃতি মনীষীরাও পাশ্চাত্য সঙ্গীতের ভাণ্ডারকে পরিপূর্ণ করেছিলেন। তাছাড়া বর্তমান বিংশ শতাব্দীতে ইংল্যাণ্ড ও আমেরিকায় অসংখ্য সঙ্গীতশিল্পী ও সঙ্গীত-প্রতিষ্ঠান পাশ্চাত্য সঙ্গীতের অগ্রগতিকে সাফল্যমণ্ডিত করেছেন ও করছেন। ✓

ভারতবর্ষ, গ্রীস, রোম, ইংল্যাণ্ড, ইতালী, স্পেন, ফ্রান্স প্রভৃতি সকল দেশে গোড়াকার দিকে সঙ্গীত ছিল ধর্মানুষ্ঠানের সঙ্গে জড়িত, মন্দির এবং চার্চের উপাসনার মাধ্যমে হোত সঙ্গীতের অনুশীলন। ইতালীয় সঙ্গীতের প্রাচীন যুগের কথা ছেড়ে দিলে মধ্যযুগে নেরোর (Nero) মৃত্যুর সঙ্গে সঙ্গে সঙ্গীতকলা গোঁড়াপন্থী খৃষ্টানদের হাতে গিয়ে পড়েছিল। স্তর সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর এর পরিচয় দিয়ে বলেছেন : "In the first ages of the church, music formed an important item of divine worship, and it is supposed that it was the solemm music of the Temple, derived from the ancient Jews, and communicated with the pasIms, to the Christians, by the first teachers of the religion."[৩৫]

কনষ্টান্টাইন-দি-গ্রেটের পুত্র সম্রাট কনষ্টান্টিয়সের রাজত্বের সময় সঙ্গীত খৃষ্টান-চার্চের উপাসনার একটি অপরিহার্য অংশ-রূপে পরিগণিত ছিল। থিওডোসিয়াসের রাজত্বকালে সেণ্ট এ্যাম্ব্রোস 'ক্যান্টাস্ এ্যাম্বোসিয়ানাস্' (*Cantus Ambrosianus*) নামে সঙ্গীতের একটি নূতন ধারার প্রবর্তন করেন। সেই পদ্ধতিতে চারটি প্রামাণিক বা প্রধান থাটের (authentic or principal modes) প্রচলন ছিল : ডোরিয়ান (Dorian from D to to d), ফ্রিজিয়ান (Phrygian, from E to e), এ্যায়োলিয়ান (Æolian, from F to f) ও মিক্সোলিডিয়ান (Myxolydian, from G to g)। গ্রীকেরা সেই চারটি থাটের নামকরণ করেছিলেন প্রোতোস্ বা প্রথম,

৩৫। Cf. স্তর ঠাকুর : *Universal History of Music* (1896), pp. 230—231.

দুতারস্ বা দ্বিতীয়, ত্রিতোস্ বা তৃতীয় ও তেতরতোস্ বা চতুর্থ (*protos, deuteros, tritos, tetartos*)। পোপ সেন্ট্ গ্রেগরী সেন্ট এ্যাম্বোসের চারটি থাটের গ্রীসীয় স্বরনামকে রোমক অক্ষরে প্রকাশ করেন। পোপ ভিটালিয়ান চার্চে সেই সময় অর্গ্যানের প্রবর্তন করেন। গ্রেগোরিয়ান্-প্লেন-সঙ্ (Plain-song)-এর প্রচলনও ঠিক সেই সময়ে হয়। গার্বার্ট স্কোলাস্টিকাস্ অর্গ্যানযন্ত্রের আরো সংস্কার-সাধন করেন। আরেজু-র (Arezoo) বেনেডিক্‌টাইন খৃষ্টান-মন্দিরে (চার্চে) শিল্পী গুইডো একটি নূতন সঙ্গীতধারার প্রবর্তন করেন। তার ফলে রোম ও ইতালীর কোন কোন অংশে সঙ্গীতে নূতন পরিবর্তন দেখা দেয়। খ্রীষ্টীয় ১৪শ শতকে বোকাসিয়ো এবং ১৫শ শতকে প্রসিদ্ধ অর্গ্যানবাদক ফ্লোরেন্সের এ্যান্-টোনিয়ো সঙ্গীতের গতিকে পুনরায় উন্নততর আকারে প্রবর্তন করেন। খ্রীষ্টীয় ১৪৫০-১৪৯০ শতকের মধ্যে ব্র্যাবান্টের জন্ টিক্টোর সঙ্গীতে নেপোলিটান্-ধারার (Neapolitan School) প্রবর্তন করেন। খ্রীষ্টীয় ১৬শ শতকে কাউন্ট গিয়াকোমো কর্সি-অপেরার অভিনয় শুরু করেন। খ্রীষ্টীয় ১৮শ শতকে ইতালীতে বহু প্রতিভাবান সঙ্গীতজ্ঞের অভ্যুদয় হয় এবং তাঁদের মধ্যে দ্বিতীয় বারানেল্লো (১৭০৩-১৮০৫ খ্রী), নিক্কোলা পিক্কিনি (১৭২৮-১৮০০ খ্রী), গিওভান্নি-বাট্টিস্তা-বোনোন্‌সিনি, সেবাস্তিয়ানো নাজোলিনি (১৭৬৮-১৭৯৯ খ্রী), মার্টিনি (১৭০৬-১৭৮৪ খ্রী), গাইসেপ্পে-টার্টিনি (১৬৯২-১৭৭০ খ্রী) প্রভৃতির নাম উল্লেখযোগ্য। খ্রীষ্টীয় অষ্টাদশ ও উনবিংশ শতকে অপেরা, ট্যারান্টুলা-নৃত্য (দক্ষিণ-ইতালীর নৃত্য), কনসার্ট ও বিভিন্ন সঙ্গীতশ্রেণী বিস্তার লাভ করে। ইতালী যথার্থই সঙ্গীতের দেশ ; শিল্পীরা সেখানকার বেশ সৌখীন, মেজাজী ও ভাবপ্রবণ।

॥ ভারতেতর দেশকে ভারত সঙ্গীতের উপাদান জুগিয়েছিল ॥

ইতিহাস আলোচনা করলে দেখা যায়, বিচিত্র বিদেশী সঙ্গীতের আমদানীতে প্রত্যেক দেশের সঙ্গীতভাণ্ডার সমৃদ্ধ হয়েছিল এবং বিদেশের পরিচয় দিতে গিয়ে পাশ্চাত্য ঐতিহাসিক ও গ্রন্থকারেরা 'from abroad', 'from the East', 'from the middle east' প্রভৃতি শব্দগুলির ব্যবহার করেছেন। পাশ্চাত্য ও প্রাচ্য তথা 'Eastern music' পরস্পর পরস্পরের কাছে অবশ্যই ঋণী। এম. ডি. কাল্‌ভোকোরেশী রাশিয়ার জাতীয় সঙ্গীতের বিকাশের প্রসঙ্গে লিখেছেন :

"Russian national music owes much to the influence of native folk-music, and also of Eastern music"।[৩৬] একথা ঠিক যে, লোকসঙ্গীত থেকেই বিচিত্র রকমের অভিজাত ও উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের সৃষ্টি হয়েছে। কিন্তু তাহলেও এক দেশের সঙ্গীতের বিকাশ অন্য দেশের সঙ্গীতে থাকা স্বাভাবিক। বিশ্বসঙ্গীতের ইতিহাস আলোচনা করলে দেখা যায়, ভারতবর্ষ এমন একটি সভ্য সুপ্রাচীন দেশ যেখানে সাহিত্য, কাব্য, শিল্প, দর্শন ও সঙ্গীতের প্রথম বিকাশ হয়েছিল। বাণিজ্যিক ব্যাপার ও ধর্মপ্রচারের মাধ্যমে ভারতের বাইরে অন্যান্য দেশে সেগুলি ছড়িয়েও পড়েছিল। রোম, আরব অথবা পারস্যদেশ ভারতবর্ষকে যেমন সঙ্গীতের উপাদান জুগিয়েছিল, তেমনি আরব ও পারস্য এবং বিশেষ কোরে গ্রীস ভারতের কাছ থেকে সঙ্গীতের মালমশলা গ্রহণ করেছিল। স্বামী অভেদানন্দ তাই সঙ্গীতের গ্রাম ও স্বর-সম্বন্ধে উল্লেখ কোরে বলেছেন: "And the scale with seven notes and three octaves was known in India centuries before the Greeks had it. Probably the Greeks learnt it from the Hindus"। সঙ্গীততত্ত্ববিদ্ ডানিয়েলুও অনুমান করেন: "Greek music, like Egyptian music, most probadly had its roots in Hindu music, or, atleast, in that universal system of music, much of which the tradition has been fully kept only by the Hindus."[৩৭]

ডঃ বার্ণেট (Dr. Burnet) গ্রীসে পীথাগোরাসের সময়ে একটি বীণার (lyre) পরিচয় দিয়েছেন এবং তাতে সাত তার সংযুক্ত ছিল। সাত তার বা তন্ত্রীযুক্ত লায়ার (lyre) সম্ভবত ভারতের সাত তারবিশিষ্ট চিত্রাবীণারই অনুরূপ এবং চিত্রাবীণাই পরে সেতারযন্ত্রে রূপায়িত হয়। গ্রীক-দার্শনিক পীথগোরাস ভারতবর্ষে এসেছিলেন ও সঙ্গে নিয়ে গিয়েছিলেন ভারতের ধর্ম, দর্শন ও সাহিত্যের সঙ্গে সঙ্গে হিন্দু-সঙ্গীতেরও অনেক-কিছু উপাদান। সুতরাং সেদিক থেকে গ্রীস যে ভারতবর্ষের কাছ থেকে অনেক বিষয়ে জ্ঞানলাভ কোরে তার সমাজ ও সংস্কৃতিকে সমৃদ্ধ ও সমুন্নত করেছিল একথা ঐতিহাসিকেরা স্বীকার করেন। ডঃ বার্ণেট একথার উল্লেখ কোরে বলেছেন:

৩৬। Cf. *A Survey of Russian Music* (1944), p. 11.

৩৭। Cf. *Introduction to the Study of Musical Scales* (1943), pp. 159-160.

"In the time of Pythagoras, the lyre had seven strings and it is not probable that the eighth was added later as the result of his discoveries"[৩৮]। পণ্ডিত লেসী ও'লিয়ারীও বলেছেন: "The Pythagorean elements, probably, can be traced ultimately to an Indian source."[৩৯]

॥ রাশিয়ায় সঙ্গীতের বিকাশ ॥

রাশিয়ার সঙ্গীতও গড়ে উঠেছিল সেখানকার জাতীয় ও লোক সঙ্গীতকে ভিত্তি কোরে। রোম, গ্রীস, ইতালী, ইংল্যাণ্ড এবং জার্মাণীও সাহায্য করেছিল রাশিয়ার সঙ্গীত-বিকাশকে পরিপুষ্ট করতে। রাশিয়ার সঙ্গীত সমৃদ্ধ হয়েছিল খ্রীষ্টীয় ১৮শ-১৯শ শতকে অপেরা-সঙ্গীতের ভিতর দিয়ে। রোম্যান্টিসিজিমের অনুপ্রবেশ রাশিয়ার সঙ্গীতে এক নবযুগের স্ূচনা করেছিল। কোন কোন গ্রীক ঐতিহাসিক বলেন খ্রীষ্টীয় ১৬শ শতকের শেষভাগে গ্রীকেরা যখন গ্রীসের উত্তরদেশীয় অধিবাসীদের বিরুদ্ধে যুদ্ধাভিযান করেছিল তখন তারা সঙ্গে নিয়ে আসে তিনজন বন্দীকে এবং সেই বন্দীদের হাতে ছিল অস্ত্রের পরিবর্তে সিথার (Cithess, শ্লাভনিক ভাষায় *Gusil*)। বন্দীরা জাতিতে ছিল শ্লাভ, পশ্চিম-সাগরের সীমান্তপ্রদেশ তথা বাল্টিক থেকে তারা এসেছিল। তারা ছিল সত্যকারের সঙ্গীতশিল্পী, সৈনিক নয়।[৪০] খ্রীষ্টীয় ১০ম শতকে সম্রাট কনষ্টান্টাইন পোফাইরোজেনিটাসও বাইজানটিয়ামে তাঁর উপাসনা শ্লাভ-সঙ্গীতের মাধ্যমে করতেন।

সঙ্গীতশাস্ত্রবিদ্ কাল্ভোকোরেশী বলেছেন ভাস্কর্য, ফ্রেস্কোচিত্র, ঐ ধরনে স্মৃতিপ্রস্তর এবং অন্যান্য যুগের গ্রন্থকারদের প্রমাণপঞ্জী থেকে খ্রীষ্টীয় ১০ম শতকের সাঙ্গীতিক নিদর্শন যথেষ্ট পরিমাণে পাওয়া যায়। ১০ম শতকে আক্‌মেট-ইবন্-ফাড্‌লান নামে একজন আরববাসী ভল্গানদীর তীরবর্তী বুলগেরিয়াবাসীদের বাসভূমি পরিদর্শন করেন ও সেখানকার উচ্চপদস্থ একজন বুলগেরিয়াবাসীর অন্ত্যেষ্টিক্রিয়ানুষ্ঠানেরও বিবরণ দেন। তিনি বলেছেন শবানুষ্ঠানে উপাসনায় ছিল সঙ্গীত এবং মৃতের স্মৃতির উদ্দেশ্যে শবভূমিতে

৩৮। Cf. *Greek Philosophy, Thales to Plato* (1943), pp. 45-46.
৩৯। Cf. *Arabic Thought and Its Place in History*, p. 10.
৪০। Cf. *A Survey of Russian Music* (1941), p. 17.

একটি বাদ্যযন্ত্র। ঠিক ঐ সময়ে আর একজন লেখক ওমর্-ইব্‌ন্-দষ্টা উল্লেখ করেছেন কূয়ফ্ বা কিয়েফের (Kooyaf or Kief) শ্লাভেরা বিচিত্র রকমের তন্ত্রীযুক্ত যন্ত্র ও বাঁশীর ব্যবহারও জানতো।[৪১]

উপরিউক্ত প্রমাণ থেকে জানা যায়, রাশিয়ার আদিম সঙ্গীত ছিল লোক-সঙ্গীত। রাশিয়ায় সঙ্গীত-সংস্কৃতির জাগরণ আসে দক্ষিণ ও পূর্বদেশ থেকে, অর্থাৎ প্রথমে গ্রীস ও রোম থেকে ও পরে বাইজান্‌টিয়াম্ ও আরব অধিবাসীদের কাছ থেকে। খ্রীষ্টীয় ১০ম শতকে বুলগেরিয়া ও ভল্গানদীর তীরবাসী সমস্ত দক্ষিণ-শ্লাভদের ভিতর সঙ্গীত ক্রমশ ছড়িয়ে পড়ে। সে সময়ে রাশিয়ার জাতীয় ও বিশিষ্ট দেশী বাদ্যযন্ত্রগুলির বিশেষ প্রচলন ছিল ("At that time, there existed typically national Russian instruments, different from those in use elsewhere that came to be imported")।[৪২] ভারতে প্রাচীন যুগে যেমন বেণু ও বীণার প্রচলন ছিল, তেমনি কেবল রাশিয়ায় কেন, জার্মাণী, ইংলণ্ড রোম গ্রীস প্রভৃতি প্রাচীন দেশগুলিতেও ঐ দুটি যন্ত্রের বিশেষ অনুশীলন ছিল। ভারতবর্ষে বৈদিক ও পৌরাণিক দেবতাদের পূজা ও উপাসনায় যেমন বিচিত্র লোকসঙ্গীতের প্রচলন ছিল, রাশিয়াতেও তেমনি। কাল্‌ভো-কোরেশী বলেছেন: "No a tual example of primitive Russian music is known * *. Countless references to the old mythological deities occur, and also much that would be meaningless expect in connection with sun-worship, tree-worship, and so on"।[৪৩] কেবল রাশিয়া কেন, সকল দেশের প্রাচীন দেশের সামাজিক রীতিনীতি ও মতবাদের ধারা ছিল প্রায় একই রকমের। সকল ধারার মূল বা সৃষ্টিকেন্দ্র ছিল একটি এবং প্রাচীন ইতিহাস অনুসন্ধান করলে ভারতবর্ষকেই সেই মূল সৃষ্টিকেন্দ্র হিসাবে গণ্য করা অসমীচীন হবে না।

রাশিয়ার সঙ্গীতে মাধুর্য ও কৌশিল্যের রূপ সৃষ্টি হয়েছিল পরবর্তী যুগে এবং কাল্‌ভোকোরেশী বলেছেন সেই সৃষ্টির পিছনে ছিল বিদেশী প্রেরণা

৪১। "Other evidence is provided by sculptures, frescoes, and similar monuments, as well as by writers of different periods. In the tenth century *.* * used by the Slaves of Kooyaf, or Kief."—*A Survey of Russian Music* (1944), p. 18.

৪২। Ibid., p. 18.

৪৩। Ibid., p. 18.

("were importation from abroad")। গ্রীস, রোম, ইংল্যাণ্ড এবং এমন কি আরব ও পারস্যের ইতিহাসেও ঐ সকল দেশের অভিজাত শিল্প ও সঙ্গীতের বেলায় বিদেশী প্রভাবকে স্বীকার করা হয়েছে, কিন্তু সেই বিদেশী প্রভাবের মূল-উৎস সত্যকারের কোন্ দেশ, কোন ঐতিহাসিক ও গ্রন্থকারই তার সঠিক বিবরণ দিতে পারেন নি, অথচ ভারতের ঐতিহ্য ও প্রাচীনতাকে সকল দেশের মনীষীরাই মুক্তকণ্ঠে স্বীকার করেছেন।

খ্রীষ্টীয় ১২শ শতকের গোড়ার দিকে সঙ্গীতের স্বরলিপি ও সঙ্গে সঙ্গে বাইজান্‌টাইন চার্চ-সঙ্গীতের প্রবর্তন হয়। ঠিক সে সময়েই নৃত্য, গীত ও বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্রেরও প্রচলন হয়। ১১৬৯ খ্রীষ্টাব্দে কিয়েফ-নগরী বিধ্বস্ত হোলে নভ্‌গোরোড সভ্যতা ও সংস্কৃতির কেন্দ্ররূপে পরিণত হয়। পুনরায় খ্রীষ্টীয় ১৫শ শতকের শেষভাগে মস্কো রাশিয়ান সভ্যতার কেন্দ্ররূপে পরিগণিত হয়। সে সময়ে রাশিয়ার সঙ্গে ইতালী, জার্মাণী, তুরস্ক ও এশিয়ার অন্তর্গত বোখারার সাংস্কৃতিক যোগাযোগ অক্ষুন্ন ছিল এবং ঐ সকল দেশের সঙ্গীতের ধারা রাশিয়ার সঙ্গীতকেও পরিপুষ্ট করেছিল। তৃতীয় গ্র্যাণ্ড ডিউক আইভান খ্রীষ্টীয় ১৫শ শতকে শোফিয়া পালিওলোগোস্ নাম্নী গ্রীক রাজকুমারীকে বিবাহ করেন। সেই বিবাহ-বাসরে সঙ্গীতের একটি বিরাট জলসার আয়োজন হয়। খ্রীষ্টীয় ১৪৯০ শতকে জোহান সাল্‌ভেটার নামে একজন অর্গ্যানবাদক তাঁর ভ্রাতার সঙ্গে মস্কো-নগরীতে আসেন। সে-সময়ে একটি কোর্ট-চ্যাপেল প্রতিষ্ঠিত হয় এবং তাতে ২৫জন গায়ক নিযুক্ত ছিল। ১৬০৫-১৬০৬ খ্রীষ্টাব্দে ডিমিট্রি-দি-ইম্‌পোষ্টারের রাজত্বকালে আবার পাশ্চাত্য সঙ্গীতের অনুশীলন আরম্ভ হয়। ১৬৪৫-২৬৭৬ খ্রীষ্টাব্দে মিখালোভিচের রাজত্বের সময় পাশ্চাত্য দেশের সঙ্গে রাশিয়ার সম্পর্ক আরও নিবিড়তর হয়। ১৬৭২ খ্রীষ্টাব্দে কোর্ট-থিয়েটারের সৃষ্টি হয়। শ্লাভ ও ককেশিয়ান সঙ্গীতের সঙ্গে পোলিশ-নৃত্যেরও প্রচলন হয়। ১৬৮৬-১৭২৬ খ্রীষ্টাব্দে পিটার-দি-গ্রেটের সময় বিদেশ থেকে অনেক অভিনেতা ও সঙ্গীতশিল্পীকে রাশিয়ায় আমন্ত্রণ করা হয়। ১৫০২ খ্রীষ্টাব্দে মস্কোতে জনসাধারণের জন্য একটি প্রেক্ষাগৃহও প্রতিষ্ঠিত হয়। ১৭০৩ খ্রীষ্টাব্দে পিটার্সবুর্গ সঙ্গীতশিক্ষার সচল কেন্দ্রে পরিণত হয়। ১৭০৩-১০৪০ খ্রীষ্টাব্দে সম্রাজ্ঞী এ্যানের (Anna) রাজত্বকালে সঙ্গীত বেশ প্রসার লাভ করে। ১৭৪১-১৭৬১ খ্রীষ্টাব্দে সম্রাজ্ঞী এলিজাবেথের সময় ইতালীয় সঙ্গীতও রাশিয়ায় সমাদৃত হয়। তাছাড়া ক্যাথেরিন্-দি-গ্রেটের সময়ে

(১৭৬২-১৭৯৬ খ্রী°) ইতালীয় সঙ্গীতের প্রাধান্য অক্ষুণ্ণ ছিল। বিদেশী শিল্পকলার প্রসার ও দেশী-সঙ্গীতের জাগরণের সন্ধিক্ষণে পাশ্‌কেভিচ (Pashkevitch), খাণ্ডোস্কিন্ (Khandoshkin) প্রভৃতি সঙ্গীত-রচয়িতাদের অভ্যুদয় হয়। তবুও রাশিয়ার সঙ্গীতানুষ্ঠানে তখনও ইতালীয়, ইংলিশ, জার্মাণ, ডানিশ প্রভৃতি সঙ্গীতধারার অনুশীলন অব্যাহত ছিল। ১৭৮০ খ্রীষ্টাব্দে রাশিয়ার শিল্পী খাণ্ডোস্কিন্ কন্‌সার্টের বহুলপ্রচারে আত্মনিয়োগ করেন। তখনই প্রকাশ্যভাবে অপেরা-সঙ্গীতের অনুষ্ঠান চলতে থাকে। ১৮২১ খ্রীষ্টাব্দে গ্র্যাণ্ড-কন্‌ষ্ট্যান্‌টাইন সক্সেকোবার্গ-গোথার ডিউককে ৩০০ যন্ত্রশিল্পী উপহার পাঠানো হয়। সে সময়ে চেম্বার-মিউজিকও বেশ প্রসার লাভ করে। কিন্তু তাই বোলে লোকসঙ্গীতের আদর রাশিয়ার সর্বসাধারণের সমাজে মোটেই শিথিল হয়নি। ঐতিহাসিক কাল্‌ভোকোরেশী এ' সম্বন্ধে বলেছেন : "The most important point is that while foreign music and musicians were beginning to spread musical culture and fashions, native folk-music, instead of receding into the background, was holding its own in all classes of society, * *"।[৪৪] উনবিংশ ও বিংশ শতকে সঙ্গীতের রূপায়ণ আরও নূতন আকারে দেখা দিয়েছিল স্বাবলম্বী ও শ্রমপরায়ণ রাশিয়ার অধিবাসীদের ভিতর। রাশিয়ার সঙ্গীত বর্তমানে দ্রুত উন্নতির পথেই ছুটে চলেছে, তবে তার প্রকৃতি, রূপ ও পদ্ধতি বেশীর পাশ্চাত্য ধারারই অনুসারী।

য়ুরোপের অন্যান্য দেশের সঙ্গীতও একদিনে গড়ে ওঠেনি। তুরস্ক, স্ক্যাণ্ডিনেভিয়া, বেলজিয়াম, জার্মাণী, সুইজারল্যাণ্ড, স্পেন, ফ্রান্স, স্কটল্যাণ্ড, আয়ারল্যাণ্ড ও আমেরিকার বিভিন্ন দেশে সঙ্গীতের ক্রমবিকাশ হয়েছে একরকমভাবেই এবং বর্তমানে বিচিত্র ছন্দে ও সুরে তারা পরস্পরের প্রতি যোগসূত্র রক্ষা কোরে অগ্রগতির পথে ছুটে চলেছে।

॥ পারস্যে সঙ্গীত-সংস্কৃতি ॥

এশিয়ার অপরাপর দেশগুলির মধ্যে সঙ্গীতের প্রসার প্রায় একই ধরণের বলা যায়। আরব, পারস্য, চীন, জাপান প্রভৃতি দেশের সঙ্গীত প্রাচীনকাল থেকে

৪৪। Cf. *A Survey of Russian Music* (1944), p. 23,

পারস্পরিক যোগসূত্র রচনা কোরে গড়ে তুলেছে তাদের মহিমময় রূপ। খ্রীষ্টীয় ৭ম শতকের আগে পর্যন্ত পারস্যের সঙ্গীতে ছিল দৈন্য। সুসা ও পার্সিপোলিশের দরবারে সঙ্গীতের অনুশীলন হোত। ডারিয়াসের (Darius) দরবারে ৩২৯ জন নারী-সঙ্গীতশিল্পীর সমাবেশ ছিল। জেনোফোনও একথা স্বীকার করেছেন। স্যাসানাইড্‌দের (Sassanides) সময়ে পারস্যের দরবারে উৎসব-উপলক্ষ্যে সঙ্গীতের অধিবেশন বসতো।[৪৫] ফেটিসের (Fe'tis) মতে প্রাচীন পারস্য-সঙ্গীতের সঙ্গে ভারতীয় সঙ্গীতের বিশেষ মিল ছিল এবং মিল থাকাই স্বাভাবিক। বাণিজ্যিক ব্যাপারে পারস্য ও ভারতের মধ্যে নিবিড়ভাবে যোগাযোগ ছিল এবং ভারতবর্ষ থেকে সঙ্গীতের উপাদান পারস্যে পৌঁচেছিল সেই যোগসূত্রের মাধ্যমেই।

পারস্যে মুসলমানদের অভিযানের ফলে বিভিন্ন বিষয়ের বিচিত্র পাণ্ডুলিপি ও গ্রন্থ বিনষ্ট হয় এবং মুষ্টিমেয় কয়েকখানি সঙ্গীতগ্রন্থ রক্ষা পেয়েছিল। স্যর সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর এ-সম্বন্ধে বলেছেন: "* * it would appear that the Mussulmāns conquered Persia, Saad, the son of Abu-wakhas, wrote to Omar (who was the second Caliph after Muhammed), to be allowed to send a number of books to him. * * that the only musical work now known to exist in the Persian language is one entitled *Heela Imaeli*, mentioned in a catalogue of MSS. appended to Mr. Fraser's History of Nādir Shāh."[৪৬]

কিংবদন্তী যে জেম্‌শিদ্ বা জীয়াম্‌চিদ্ (Gjemshid or Giamschid) পারস্যে সঙ্গীতের প্রবর্তন করেন। পারস্য লেখক নিজামী পারস্যের বিচিত্র সাঙ্গীতিক অনুষ্ঠানের পরিচয় দিয়েছেন। হিন্দুস্থানের শিল্পী অনিম (Anim) বলেছেন খস্রৌ পার্ভিজের রাজত্বের আগে পারস্য-সঙ্গীতে সাতটি প্রধান মোকামের প্রচলন ছিল। কিন্তু স্যর উইলিয়ম জোন্স ৮৪টি মোকামের (modes) কথা উল্লেখ করেছেন এবং সেই ৮৪টি মোকাম পারসিক শিল্পীরা বিভিন্ন স্থানের, বারোটি ঘরের, চব্বিশটি বিশ্রামস্থান ও আটচল্লিশটি কোণ

৪৫। স্যর এস. এম. ঠাকুর: *Universal History of Music* (1896), p. 93.
৪৬। Ibid., p. 93.

বা সন্ধিস্থলের সংখ্যানুসারে বিভক্ত করেন ("distributed, according to an idea of locality, into twelve rooms, twenty-four recesses, and forty-eight angles or corners")। গ্রীকদের প্রধান প্রধান মোকামগুলির নামকরণ করা হয়েছিল বিভিন্ন দেশ ও সহরের নামানুসারে, যেমন ইস্পাহান, ইরাক, হিজাজ্ প্রভৃতি। অবশ্য ভারতীয় সঙ্গীতেও এ-ধরনের নামকরণ-রীতির অভাব নাই, তবে তা রাগের বেলায়। যেমন সৌরাষ্ট্রদের নামানুসারে রাগের নাম সৌরাষ্ট্র বা সুরট, মালবদেশের নামানুসারে মালব বা মালবীরাগ, বাঙ্গালাদেশের নামানুযায়ী রাগের নাম বাঙ্গালী প্রভৃতি। স্যর উইলিয়াম জোন্সের মতে পারসিকেরা প্রাণস্পর্শী সুরে গান করতো, কিন্তু সঙ্গীতের ঔপপত্তিক জ্ঞানে তাদের যথেষ্ট দৈন্য ছিল। স্যর জন্. ম্যালকম্ তাঁর পারস্যের ইতিহাসে (History of Persia) বলেছেন, পারস্য-সঙ্গীত বৈজ্ঞানিক ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত ছিল, তবে সেখানকার শিল্পীরা সঙ্গীতকে শিল্প-হিসাবে উন্নত করতে পারেনি। তিনি বলেছেন: "They have a gamut and notes, and a different description of melody, that is adapted to various strains, such as the pathetic, voluptuous, joyous, and war-like. The voice is accompanied by instruments, of which they have a number, but they cannot be said to be further advanced in this science than the Indians, from whom they are supposed to have borrowed it"।[৪৭] আরবীয় শিল্পীরাই নাকি পারস্য-সঙ্গীতকে বৈজ্ঞানিক উপায়ে অনুশীলন করার পথনির্দেশ করেছিল এবং যন্ত্র-সঙ্গীতের প্রচলনও তাঁরাই করেছিল। স্যর সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের মতে পারস্য-সঙ্গীতের সপ্তক ১৭টি ভাগে বিভক্ত ছিল। খ্রীষ্টীয় ১২শ শতকের শেষভাগে য়ুরোপীয় ক্রোমাটিক বা কোমল পর্দার শ্রুতি-অনুযায়ী পারস্য-সপ্তককে ১২টি অংশে নাকি ভাগ করা হয়েছিল।[৪৮]

৪৭। Ibid., p. 94.

৪৮। "* * that the compass of the octave was divided into 17 intervals, there being consequently two intervals between each whole tone; in other words, the octave was divided into 17 one-third tones. Towards the end of the thirteenth century, however, some theorists adopted a system in which the octave was divided into

প্রাচীন পারস্যে অন্ত্যেষ্টিক্রিয়া তথা তাজিয়ার সময় সঙ্গীত ছিল অপরিহার্য উপাদান। সঙ্গীতের অনুষ্ঠান হোত ইমাম হাসান ও হোসেনের উদ্দেশ্যে। মোল্লারা বেদীর উপর দাঁড়িয়ে করুণ সুরে পবিত্র কোরাণ পাঠ ও শোকপ্রকাশ করতেন। তাঁদের বিবাহ-উৎসবেও সর্বদা সঙ্গীতের অনুশীলন ছিল। মরমী দরবেশরা বিভিন্ন শ্রেণীতে বিভক্ত ছিলেন। তাঁদের মধ্যে মৌলবীরা (*Mewlewi*) ছিলেন সঙ্গীতের পরমভক্ত। তাঁরা চক্রাকারে নৃত্য করতে করতে গান করতেন। ছন্দায়িত গান তাঁদের সাধনার বিশেষ উপযোগী ছিল। আরবের সুফী-সম্প্রদায়ের দরবেশরা বাঙ্গালাদেশের বাউলদের মতো ছিল। তুরস্কেও দরবেশদের ভিতর এই ধরনের নৃত্যের প্রচলন ছিল। তুরস্কে দরবেশদের কণ্ঠ, যন্ত্রসঙ্গীত ও নৃত্যের উল্লেখ কোরে মাননীয় গার্নেট (Lucy. M. J. Garnet) বলেছেন: "The use of vocal and instrumental music by this Order is said to have been adopted by its founder * *. The orchestra of their chief *Tekkh* at the Konich is composed of six—the redflute and zither, the rebeck, a kind of violincello, drums, and tambourines. In generality of their *Tekkhs*, however, only zithers, reedflutes, and small hemispherical drums are used. The music of these flutes appears to have a singulary entrancing effect on the Darvishes whose exercises it accompanies"।[৪৯] তাছাড়া জালালুদ্দীন রুমীর 'মস্‌নবী' গ্রন্থে রিড্‌ফ্লুটের চমকপ্রদ কাহিনীর বর্ণনা আছে এবং তা' থেকে অর্‌ফিউস্‌ ও তাঁর লায়ারের (lyre) কথাই স্মরণ করিয়ে দেয়।

প্রাচীন পারস্যে হার্পের বিশেষ আদর ছিল। খ্রীষ্টীয় ১৪শ শতকে শিল্পী ও কবি আমীর খস্রৌ তাঁর 'মীরা-ই-ইস্কিন্দির' (*Mirah-i-Iskhindir*) কবিতায় উল্লেখ করেছেন হার্পের স্বরঝঙ্কার স্বর্গের সৃষ্টি, স্বর্গ থেকে তার জন্ম। পারস্যভাষায় হার্পের নাম 'চাঙ্' (*Chang*), আরবীতে 'জাঙ্ক'

twelve intervals, like the semitones of the chromatic scale of Europe."—*Universal History of Music*, (1896), p. 95.

৪৯। Cf. *Mysticism and Magic in Turkey* (1912), pp. 109-110.

(*Junk*)। অন্যান্য বাদ্যযন্ত্রের ভিতর 'উদ্' (*Oud*—lute), 'স্তারে' (*Schtareh*—guitar), তম্বুরায় শ্রেণীভুক্ত তার (*Tar*), রেবাব (রবাব) প্রভৃতি উল্লেখযোগ্য। পারস্যে কণ্ঠ-সঙ্গীতের সঙ্গে তম্বুরার ব্যবহার ছিল। পারস্য-বাসীরা প্রেম-সঙ্গীতের পরমভক্ত আর গজলের সৃষ্টি তাদেরই সুন্দর রুচির অবদান। পারস্য-সঙ্গীতে মোকাম, শোভা ও গুস্বার বিভাগ ভারতীয় সঙ্গীতে থাট, রাগ ও রাগিণীদের অনুকরণে ছিল বোলে মনে হয়। ডঃ ফার্মারের মতে পারস্যদেশ আরবীয় সঙ্গীতকে সাঙ্গীতিক উপাদান দিয়ে সাহায্য করেছিল। এর কতকগুলি সাধারণ প্রমাণ দিয়ে তিনি বলেছেন,

(ক) "The prisoners captured in the Persian wars were toiling as slaves on the public works at Al-Medina, and their national melodies began to attract considerable attention."[৫০]

(খ) "At any rate it was scarcely borrowed from the Persians, who have been claimed as the inventors of *iqa* or 'rhythm' by Ibn Khurdadhbih."[৫১]

(গ) "In 684, Abdallah ibn al-Zubair brought Persian workers to help in the construction of the Kaba. From these slaves Ibn-Suraij borrowed the Persian lute (*un-farjsi*)"[৫২]

(ঘ) "That the Arabs adapted Persian and Byzantine melodies is generally admitted."[৫৩]

তাছাড়া আরব ও পারস্য এই উভয়দেশের মধ্যে তিনি শিল্পের আদান-প্রদানের কাহিনীর উল্লেখ কোরে বলেছেন : "The Persians adopted the rhythmic modes of the Arabs, although it was not until the time of Harun (786-809) that theyt ook the *ramal* mode. * *।[৫৪] ডঃ ফার্মার অনুমান করেন আরবীয় সঙ্গীতে বাইজান্টিয়াম্ ও পারস্য-প্রভাব থাকলেও আসলে গ্রীকদের কাছেই তা ঋণী। তিনি বলেছেন : "What the Arabs got from Byzantium were the ancient treatises on Greek theory of music, * *.[৫৫] "This system, the

৫০। Cf. ডঃ ফার্মার : *A History of Arabian Music* (1929), p. 48.
৫১। Ibid., p. 49. ৫২। Ibid., p. 73. ৫৩। Ibid., p. 76.
৫৪। Ibid., p. 106. ৫৫। Ibid., p. 105.

scale of which appears to have been Pythagorean, obtained until the fall of Baghdad (1258)."[৫৬]

কিন্তু ডঃ ফার্মার নিশ্চিতভাবে জানেন যে, গ্রীসিয় সঙ্গীত ভারতবর্ষের কাছে পুরোপুরিভাবে ঋণী, কাজেই ভারতের কাছে আরবের ঋণও অপরিশোধ্য। পীথাগোরাসই ভারতবর্ষের সাঙ্গীতিক উপাদান বহন কোরে গ্রীসিয় সঙ্গীতকে পরিপুষ্ট করেছিলেন। সুতরাং বাইজান্টিয়াম্‌, আরব বা পারস্য যদি গ্রীসের কাছে সঙ্গীতের জন্য উপকৃত থাকে তবে তাদের সেই উপকৃতি ও ঋণ পরোক্ষভাবে ভারতবর্ষের কাছেই গণ্য হবে।

॥ আরবীয় সঙ্গীতের বিকাশ ॥

পারস্যের মতো আরবীয় সঙ্গীতের বিকাশ ও প্রকৃতি বিচিত্র, কেননা মুসলমান যুগে ভারতীয় সঙ্গীতে পারস্য ও আরবীয় সঙ্গীতের প্রভাব বেশি পরিমাণেই পড়েছিল। কোন কোন ঐতিহাসিক বলেন ইস্‌লামধর্মের প্রবর্তক হজরত মহম্মদের আগেও আরবদেশে সঙ্গীতের অনুশীলন ছিল। রাজা মেনাণ্ডারের সময় গ্রীসে আরবীয় বাঁশীর (Arabian flute) বিশেষ সমাদর ছিল। গ্রীস ও পারস্য থেকে সঙ্গীতজ্ঞ ও যন্ত্রশিল্পীরা মক্কায় যাত্রা করে ও আরবদের অধীনে বিভিন্ন রকমের কাজে আত্মনিয়োগ করে।[৫৭] ভারতে বৈদিকযুগে যেমন বিভিন্ন স্বরে লীলায়িত গাথা ও গানের প্রচলন ছিল, প্রাচীন আরবেও তেমনি সঙ্গীতশিল্পীরা গাথাগান ও স্বরের মাধ্যমে আবৃত্তি করতো। বাগদাদ তখন সঙ্গীতানুশীলনের একটি কেন্দ্রস্থান ছিল। নৃত্য, গীত ও বাদ্যের জন্য বিচিত্র রকম পোষাকেরও ব্যবহার ছিল। খ্রীষ্টীয় ৭৮৬—৮০৯ শতকে হারুন্‌-অল্‌-রসিদ নিজে আরবীয় সঙ্গীতের পরমপৃষ্ঠপোষক ছিলেন।

আরবীয় সঙ্গীতের স্বরনাম ছিল প্রায় বৈদিক সঙ্গীতের মতো। সামগানে যে সাত স্বরের প্রচলন ছিল তাদের নাম প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, পঞ্চম, ষষ্ঠ ও সপ্তম (সায়ণের মতে)। আরবীয় সঙ্গীতের স্বরনামও ঠিক এই ধরনের: *Jek* (C), *Du* (D), *Si* (E), *Tschar* (F),

৫৬। *The Legacy of Islam* (Edited by Dr. Sir Thomas Arnold, 1931), p. 357.

৫৭। স্যর এস. এম. ঠাকুর: *Universal History of Music* (1896), p. 100.

Pen. (G). *Schesch* (A), *Helf* (B-flat)।[৫৮] ১৭টি সূক্ষ্মস্বরে (শ্রুতিতে) ঐ সাতটি স্বর বিভক্ত ছিল। যেমন,

C D E F G A B-flat (C)
০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০ ০
১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২ ১৩ ১৪ ১৫ ১৬ ১৭

ভারতীয় সঙ্গীতে সাত স্বরে ২২-টির বেশি সূক্ষ্মস্বর অন্তর্নিহিত থাকলেও ২২-টিই মাত্র শোন যায় বোলে তাদের নাম শ্রুতি। ভারতীয় সাতটি স্বরে ২২টি সূক্ষ্মস্বর বা শ্রুতি হোল,

C D E F G A B-flat
০ ০
১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০ ১১ ১২ ১৩ ১৪ ১৫ ১৬ ১৭ ১৮ ১৯ ২০ ২১ ২২

আরবীয় ও ভারতীয় সাত স্বরের প্রত্যেকটিতে শ্রুতি-সংখ্যার পার্থক্য :

আরব	ভারতবর্ষ
C — ৩ — এক	C — ৪ — স
D — ৩ — দুই	D — ৩ — রি
E — ১ — তিন	E — ২ — গ
F — ৩ — চার	F — ৪ — ম
G — ৩ — পাঁচ	G — ৪ — প
A — ১ — ছ'	A — ৩ — ধ
B-flat — ৩ — সাত	B-flat — ২ — নি
১৭	২২

সাত স্বর, সাত স্বরের নাম ও শ্রুতির পরিকল্পনায় আরবের সঙ্গে ভারতবর্ষের যথেষ্ট মিল পাওয়া যায়। আরবীয় শিল্পীরা সঙ্গীতকে দুটি ভাগে বিভক্ত করেছেন : কণ্ঠ ও যন্ত্র-সঙ্গীত, অথবা সুরের অনুযায়ী (*telif*) ও যন্ত্র-সঙ্গীতে ধ্বনির সম-ব্যবধান অনুযায়ী (*ikaa*)। আরবেরা ৪টি প্রধান ও তাদের থেকে উৎপন্ন আরো ৮টি—মোট বারটি ঠাট বা মোকাম (mode)

৫৮। Ibid., p. 101.

স্বীকার করেন। তাছাড়া ১২টি মোকামের পারস্পরিক মিশ্রণে আরো ৬টি থাটের (modes) ব্যবহার আরবীয় সঙ্গীতে আছে। কাজেই থাট বা মোকামের সংখ্যা তাঁদের সঙ্গীতে সর্বশুদ্ধ ১৮টি।

ডঃ ফার্মারের মতে গোঁড়া খিলাফতদের সময়ে ৬টি থাট বা মোকামের (mode—*iqaat*) সৃষ্টি হয় ও তাদের নাম হোল: *"thaqil awwal, thaqil thani, khafit thaqil, hazaj, ramal, and ramal tunburi,"*[৫৯] এই ৬টির মধ্যে ২টি মোকামের সৃষ্টি হয়েছিল উমায়দের (Umayyad) সময়ে এবং রমল মোকাম (ramal) প্রবর্তন করেন ইবন্-মুরিজ্ (Ibn-Muhriz)। আরবীয় সঙ্গীতে স্বরমূলক (melodic mode—*asba*) ও সঙ্গতিমূলক (rhythmic mode—*iqa*) এই দুরকম থাটের প্রচলন আছে। কিন্তু পাশ্চাত্য সঙ্গীতে যেভাবে স্বর-সঙ্গতির (harmony) ব্যবহার পাওয়া যায়, আরবীয় সঙ্গীতের সে-ধরনের স্বর-সঙ্গতি নাই। সঙ্গতি (harmony) আরবীয় সঙ্গীতে সুর তথা স্বরপ্রবাহ নামে পরিচিত।

থাটের (সুরের কাঠামো) প্রচলন প্রায় সকল দেশেই আছে—যদিও নামে ও রূপে ভিন্ন ভিন্ন। পাশ্চাত্য সঙ্গীতের ডোরিয়ান, ফ্রিজিয়ান, লিডিয়ান, মিক্সোলিডিয়ান থাটগুলির নামোল্লেখ আমরা আগেই করেছি। পাশ্চাত্য সঙ্গীতকলাবিদ্ ডঃ পারি (Dr. B. Hubert H. Parry) বলেছেন: "Ambrose authorised four modes the (1) Dorian, (2) Phrygian, (3) Lydian, and (4) Mixolydian—corresponding more or less to the ancient Greek: (1) Phrygian, (2) Doric, (3) Syntono-Lydian, and (4) Ionic. These were called the authentic modes; Gregory nominally added four more, which were not really new modes, dut a shifting of the component notes of the modes of Ambrose; * *"।[৬০] তা'ছাড়া খ্রীষ্টীয় ১৬শ শতকে এ্যায়োলিয়ান (Æolian) ও আইওনিয়ান (Ionian) থাট (modes) দুটির সৃষ্টি এবং প্রচলন হয়েছিল। ইংরেজী 'mode' শব্দের

৫৯। Cf. *A History of Arabian Music* (1929), p. 71.

৬০। (ক) Cf. *The Evolution of the Art of Music* (1923), p. 41; (খ) প্রজ্ঞানানন্দ: "রাগ ও রূপ" (১৩৫৫), ১ম ভাগ, পৃ: ৪০

অর্থ থাট অনেকে রাগও বলেন, কিন্তু রাগ থাট থেকে সৃষ্টি হয়, সুতরাং mode-এর বাঙ্গালা অনুবাদ 'থাট' হাওয়াই স্বাভাবিক।

এ্যালেন ডানিয়েলু ডোরিয়ান, ফ্রিজিয়ান প্রভৃতি থাটগুলির বিশ্লেষণ কোরে ভারতীয় সঙ্গীতের থাটের সঙ্গে তাদের ঐক্য দেখবার চেষ্টা করেছেন।[৬১] এখানে তাঁর বিশ্লেষণের কিছু কিছু অংশ উদ্ধৃত করা সমীচীন মনে করি। তিনি বলেছেন: "In Greek music, the general tonic was in the middle of the scale, * *. This led to the division of the Dorian mode, which corresponds, in the great perfect system (white keys of piano and organ), to the octave E to E (ga to upper ga), into two distinct modes, * *"। তিনি ডোরিয়ান থাটের দুটি রূপের উল্লেখ করেছেন। প্রথম ডোরিয়ান-mode বা থাটের রূপ E বা গান্ধার থেকে আরম্ভ। তিনি বলেছেন: "It corresponds to what the Hindus call Sa-grāma, the scale having the Madhyma (mesa), the modern tonic as its fourth note"। দ্বিতীয় ডোরিয়ান মধ্যমগ্রামের থাটের সঙ্গে সমান। তিনি আবার বলেছেন—"then transpose the secnnd Dorian into Phrygian tone (mesa C—Sa)"। এ-থেকে জৌনপুরী-তোড়ী থাটের রূপ পাওয়া যায় এবং তা ইংরেজীতে 'ইওলিয়ান মোড' (Eoiian mode) নামে পরিচিত। 'ফ্রিজিয়ান মোড'-এর (D to D—Re to upper Re) পঞ্চমকে (fifth) যদি সপ্তকের তার (উচ্চ) অংশে স্থাপন করা যায় তবে তাঁর রূপ ষড়জ্‌গ্রামীয় থাটের মতো শোনায়।[৬২]

ইকিউদ্‌-অল্‌-ফরিদ্‌ (*Iqd-al-Farin*) গ্রন্থে দেখা যায়, য়্যালুয়াকে (Alluyah) নিন্দা করা হয়েছে, কেননা আরবীয় সঙ্গীতে তিনি পারসিক স্বরের প্রবর্তন করেছিলেন ও তার জন্য উচ্চাঙ্গ শ্রেণীর আরবীয় সঙ্গীতে অনেক দৈন্য দেখা দিয়েছিল। আরবীয় সঙ্গীতে প্রধান থাট বা মোকাম মোট ২২, শোভা ২৪ ও গুম্বা ৪৮। এগুলি ভারতীয় সঙ্গীতে থাট,

৬১। Cf. ডানিয়েলু: *Introduction to the Study of Musical Scales* (1943), pp. 187-223.

৬২। বিস্তৃত বিশ্লেষণ *Introduction to the Study of Musical Scales* বইয়ের sixth part, *Confusion of the Systems* আলোচনা দ্রষ্টব্য।

রাগ-রাগিণী, শাখা-রাগ ও শাখা-রাগিণীদের মতো। ডঃ ফার্মার মোকাম বা থাটের আলোচনা-প্রসঙ্গে বলেছেন: "By the time of Safi-al-Din 'Abd al-Mu'min (d. 1294) these principal modes were called the *maqumat* (Sing. *maqama*). There were also six secondary mode called *awazat* (sing. *awaz*), whicn are stated to be of later origin than the principal modes. How far the branch modes named *shu'ab* (sing. *shu'ba*) or *furu* (sing. *far'*), which latter became so popular, were practised by the Arabs at this period, * *. Here are the names of the *maqamat* and *awazat* according to *Kitab-al-adwar* of Safi-al-Din Add al-Mu'min :

MAQAMAT—*'Ushshaq, Nawa, Abu Satik, Rast, 'Iraq, Zirafkand, Buzurk, Zankula, Rahawi, Husaini, and Hejazi.*

AWAZAT—*Kuwasht, Kardaniyya, Nauruz, Salmak, Maya,* and *Shahnaz.*"*

ডঃ ফার্মার মোকামগুলি সম্বন্ধে আরো বলেছেন: "In-Al-Andalus and North Africa, the modal system appears to have been different from that practised in the East. * * According to the *Ma'rifat al-naghamat al-thaman* treatise, there were four principal modes (*usul*), viz., *Dil, Raidan, Mazmum* and *Maya,* From these were derived a number of branch modes (*furu*) as follows:

DIL—*Ramal al-dil, 'Iraq al-'arab, Mujaunab al-dil, Rasd al-dil,* and *Istihlal al-dil.*

ZAIDAN—*Hijaz al kabir, Hejaz-al-mashriqi, 'Ushshaq, Hisar, Isbahan,* and *Zaurankand* (*sic*).

MAZMUM—*Gharibat al-husain, Mashriqi* and *Hamdan,*

৬৩। Cf. (ক) *A History of Arabian Music* (1929), pp. 213-204, (খ) প্রজ্ঞানানন্দ: 'রাগ ও রূপ', (১৩৫৫), ১ম ভাগ, পৃ: ৪৮

MAYA—*Ramal al-maya, Inqilab al-ramal, Husain,* and *Rasd.*

There was also another principal mode called the *Gharibat al-muharra,* but this had no branch modes. In all there were twenty-four modes."[৬৪]

পাশ্চাত্য সঙ্গীতশাস্ত্রবিদ্ কার্ট সাচ্স তাঁর *The Rise of Music in the Ancient World* গ্রন্থেও The Greek Heritage in Islam অধ্যায়ে আরবীয় সঙ্গীতে মোকাম সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা করেছেন। তিনি মোকামকে বলেছেন ভারতীয় রাগেরই অভিন্ন রূপ ("the exact counterpart of the Indian *rāga*: a pattern of melody")। তিনি আরো বলেছেন: "Maquem is, like *rāga* in India, the essential quality of a melody. * * *. On the other hand, the Arabs—like the Hindus—have connencted certain maqamat with the hours of the day and the sings of the Zodiac:

Maqam	Sign of the Zodiac	Time of the Day
Rast	Ram	sunrise
Isfahan	Bull	—
'Iraq	Twins	nine o'clock
Kucek	—	—
(Zir-efkend)	Crab	—
Buzurk	Lion	—
Higaz	Virgin	midnight
Bu-silik	Balance	afternoon
'Ussaq	Scorpion	sunset
Huseini	Archer	night-end
Zangula	Capricorn	—
Nawa	Water-carrier	before night-prayer
Rahawi	Fishes	morning

৬৪। (ক) Ibid. pp. 204-205; (খ) তবে একথা সত্য যে, বিভিন্ন রুচি ও প্রকৃতি অনুসারে বিভিন্ন দেশের সঙ্গীতও ভিন্ন ভিন্ন রকমে প্রকাশ পেয়েছে। ডঃ ফার্মার তাই বলেছেন:

কিন্তু রাগ মোকাম বা থাটের অন্তর্ভুক্ত হোলেও ঠিক নাম বা বস্তু হিসাবে মোকাম বা থাট এবং রাগ এক ও অভিন্ন নয়।

আরবেরা যন্ত্রসঙ্গীতের চেয়ে কণ্ঠসঙ্গীতের বেশী পক্ষপাতী, তাঁদের গানের সঙ্গেও তাই বাদ্যযন্ত্রের অনুসরণ করা হয়। আরবদের গানের সহগামী যন্ত্রের মধ্যে বেশীর ভাগ থাকে অল্-উদ্ (*al-ud*—lute), তান্বুর্ (*tanbur*—pandore), কোয়ানুন (*qanun*—plastery), কিউসব বা নে (*qusaba*, or *nay*—flute) তবল্ (*tabl*—drum), ডাফ্ (*duff*—tambourine), কোয়াদিব্ (*qadib*—wand) প্রভৃতি। আরবেরা হাল্কা ধরণের গান ও গৎ বাজাতে বেশী ভালবাসে। কোন শোভাযাত্রা বা সাময়িক অনুষ্ঠান উপলক্ষ্যে উন্মুক্ত প্রাঙ্গনে আরববাসীরা সঙ্গীতের আয়োজন করে। সে-সময়ে জমর্ (*zamr*—reed-pipe), বুক্ (*buq*—horn or clorion), নফির্ (*nafir*—trumphet), তবল্ (*tabl*—drum), নাক্কারা, (*naqqara*—kettle-drum), কসা (*kasa*—cymbal), প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্র সঙ্গীতকে অনুসরণ করে।[৬৫] ডঃ ফার্মার আরব-সঙ্গীত সম্বন্ধে মন্তব্য কোরে বলেছেন : "That Arabian music was influenced by Persian, and Byzantine practice is openly admitted by the Arabs. In turn, the Persians and Byzantines also borrowed from the Arabian art.[৬৬]

আমরা পূর্বেই আলোচনা করেছি যে, পৃথিবীর সকল সুসভ্য দেশই একে অন্যের কাছে ঋণী।[৬৭] পশ্চিম য়ুরোপ আরবদের সংস্কৃতির কাছে

"On the contrary we know from the Ikhwan al-Safa that different types of music were to be found in the two countries. * * the music of the Dailamites, the Turks, the Arabs, the Kurds, the Armenians, the Æthiopians, the Persians, the Byzantines and other nations who differ in language, nature, morals and customs".—*A History of Arabian Music* (1929), p. 205, and *Ikhwan al-Safa*, Vol. I, pp. 92—93

৬৫। Cf. *The Legacy of Islam* (1931), p. 359.

৬৬। Cf. Ibid., p. 357.

৬৭। কার্ট সাচ্স যন্ত্রসঙ্গীতের উল্লেখ করতে গিয়ে সেই ঋণের উল্লেখ কোরে বলেছেন : "The Egyptians borrowed from Mesopotamia and Syria ; the Jews from the Phoenicians ; the Greeks from Crete and Asia Minor and again Phœnicia ; the harp, the lyre, the double oboe, the hand-beaten frame drum were played in Egypt, Palestine, Phœnicia, Syria, Babylonia ; Asia Minor, Greece, and Italy. The Egyptians

ঋণী। ডঃ ফার্মার বলেছেন স্পেনিয়ার্ডরা তাঁদের গানের সুরে ও ছন্দে আরবীয় পদ্ধতির অনুসরণ করেছিল খ্রীষ্টীয় ৯ম শতকে। ১০ম শতকে ইহুদীরা আরবীয় সংস্কৃতির দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিল। য়ুরোপীয় বাদ্যযন্ত্র লিউট বা লুট, রেবেক্, গিটার, নকের প্রভৃতির নাম খুব সম্ভবত আরবীয় বাদ্যযন্ত্র অল্-উদ্ (*al-ud*), রবাব (*rabab*), কুইটারা (*qitara*), নক্কারা (*naqqara*) প্রভৃতির নামানুসারে হয়েছিল।[৬৮] আরবের সংস্পর্শে আসার আগে য়ুরোপে নাকি কেবল তারযন্ত্র হিসাবে সিথারা (cithara) ও হার্পের (harp) প্রচলন ছিল। আরবেরা লিউট, প্যান্ডোর, গিটার প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্র য়ুরোপে আমদানী করে। অবশ্য এ-নিয়ে যথেষ্ট মতভেদও আছে, কেননা কোন কোন ঐতিহাসিকদের মতে ঐ-সমস্ত বাদ্যযন্ত্র গ্রীসবাসীরাই য়ুরোপকে দান করেছিল। তবে একথা স্বীকার্য যে, বিভিন্ন সময়ে আরবের সঙ্গে পৃথিবীর অনেক দেশেরই সংস্কৃতিক আদানপ্রদান হয়েছিল।

॥ চীনদেশে সঙ্গীতের বিকাশ ॥

চীনে খ্রীষ্টপূর্ব ১৪শ-১২শ শতকে সাঙ্ বংশের রাজত্বের সময় সঙ্গীতের অনুশীলন অব্যাহত ছিল। পাশ্চাত্য সঙ্গীতশাস্ত্রী কার্ট সাচ্স্-এর অভিমতও তাই। তিনি বলেছেন: "Chinese music can be traced back to the Shang Dynasty between the forteenth and twelfth centuries B. C. Japanese music began only in the fifth century A. D., when Korean court music was adopted."[৬৯] পণ্ডিত গুলিকের (Gulik) অভিমত যে, চীনদেশে যে লোকসঙ্গীতকে

called lyres and drums by their Semitic names, the harp by a term related to the Sumerian word for bow; the Greeks used the same Sumerian noun to designate the long-necked lute and adopted a Phoenician word for the harp; they gave the epithets Lydian, Phrygian, Phoenician to the various types of pipes; indeed, they had not a single Hellenic term for their instruments and repeatedly attributed them to either Crete or Asia".—*The Rise of Music in the Ancient World, East and West* (1944), p. 63.

৬৮। *The Legacy of Islam* (1931), p. 373.

৬৯। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* (1944), p. 135.

(folk-music) কেন্দ্র কোরে সঙ্গীতের বিস্তৃতি লাভ ঘটেছিল সেই লোকসঙ্গীত ছিল সর্বসাধারণের সামগ্রী (popular music) এবং তার মধ্যে কলাসৌন্দর্যের কোন বিকাশ না থাকায় অভিজাত সম্প্রদায়ে তা আদরণীয় হোতে পারেনি।[৭০]

চীনদেশের লোকে সঙ্গীতকে মানুষের অন্তরনির্হিত ভাবের বহিরাভিব্যক্তি বলে। ভারতবর্ষেও তাই, ভারতবাসীরাও স্বীকার করে, কেবল কতকগুলি স্বরের গাঁথুনি বা স্বরসমষ্টির আরোহণ-অবরোহণকেই সঙ্গীত বলে না, সঙ্গীত মানুষের অন্তরের জিনিস, আন্তর ভাবধারাই রসে, ভাবে, সুরে ও কথায় বিজড়িত হোয়ে সঙ্গীতের আকারে বাইরের জগতে প্রকাশ পায়। কার্ট সাচ্স বলেছেন: "Music to the Chinese is born in man's heart. Whatever moves the soul, pours fourth in tones; and again, whatever sounds affect man's soul"। সঙ্গীত যে মানুষের অধ্যাত্ম সম্পদ ও সুদীর্ঘ কাল ধরে সাধনার জিনিস এ'সম্বন্ধে চীনবাসীদের সমাজে বিচিত্র কাহিনীর উল্লেখ আছে এবং সেই সবের হুবহু সামঞ্জস্য পাওয়া যায় ভারতবর্ষীয় প্রাচীন ও আধুনিক কাহিনীর সঙ্গে। এজন্য সিদ্ধান্ত করা অসমচীন হবে না যে, চীনের প্রত্যেকটি সাংস্কৃতিক বিকাশের পিছনে আছে ভারতীয় ভাবধারার প্রেরণা।

চীন নামটির সৃষ্টি হয়েছে 'সিন' বা 'সিনাই' শব্দ থেকে ("The word of *China* in probably derived from *Ts'in*, the name of a dynasty, which ruled over China from B. C. 249 to A. D. 220.)।[৭১] অবশ্য নামের উৎপত্তি সম্বন্ধে মতভেদ থাকলেও পল্ পলিয়ট প্রভৃতি মনীষীরা একথাই প্রকারান্তরে স্বীকার করেছেন। চীনভাষায় ভারতবর্ষকে বলা হোত 'তায়েন-চু', 'সিন-টু' বা 'সিন'। আসলে চীনার প্রাচীন নামও 'সিন'। ডঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চি *India and China* পুস্তকে তার উল্লেখ কোরে বলেছেন: "It is not mere accident that China is still known to the outside world by a name by which India was the first her (*China* Sanskrit *Cina*—সিন) and the

৭০। Cf. Gulik: *The Lore of the Chinese Lute*, p. 39

৭১। Cf. প্রভাত মুখোপাধ্যায়: *Indian Literature in China and the Far East* (1931), p. 2.

Chinese nobility is called by a name derived from Sanskrit (*Maudarin-Mantrin*)"।

ভারতের সঙ্গে চীনের সম্পর্ক আজ থেকে দু'হাজার বছরেরও আগে থেকে এবং এই নিবিড় সম্বন্ধের সাক্ষ্য দান করে আজো-পর্যন্ত অসংখ্য প্রাচীন চীনাগ্রন্থ। অধ্যাপক তান-উন-সান বলেছেন: "As for the interchange of culture between India and China, it has taken place for more than two thousand years. * * The early facts concerning India and Chinese relationship of culture are found in various Chinese books, such as *Lieh-Tsu. Chou-Shu-chi-yi,* or the Book of Wonders of Chou, *Lie Sien-Chusu* or the Biography of Fairies, *Shiho-Lso-chih* or Sketches of Buddha and Laotza, *T'si Lu* or the Seven Records. *Ching-Lu* or the Classfcal Records. *Fu Tsu-Tuug-chi* or the Account of Buddha etc. * *"।[১২] তা-ছাড়া কাউণ্ট ওকাকুরা তাঁর *Heart of Heaven* নিবন্ধে,[১৩] অধ্যাপক লিয়াঙ-চি-চাও (Prof. Liang Chi-Chao) *The Kingship between China and Indian Cultures* প্রবন্ধে, চিয়াঙ্-ঈ (Chiang Yee) তাঁর *Chinese Eye* গ্রন্থে,[১৪] ডঃ সর্বপল্লী রাধাকৃষ্ণন্ *India and China* গ্রন্থে,[১৫] ডঃ শ্রীকালিদাস নাগ *Chinese Sculptural and Pictorial Tradition* নিবন্ধে,[১৬] ডাঃ শ্রীদীনেশচন্দ্র সরকার *Entry of Buddhism in China* প্রবন্ধে,[১৭] পণ্ডিত হ্বিলহেল্ম্ *A Short Historo Chinese Civilization* গ্রন্থে,[১৮] প্রভাত মুখোপাধ্যায়

১২। Cf. Prof. Tan Yuh-Shan: *Culture Interchange between India and China*, pp. 6-7.

১৩। Vide, p. 155.

১৪। "* * Communication began to open up between China and other countries of the Far East, India and Persia especially."—p. 24

১৫। Ibid., p. 29.

১৬। "It seems now within tho range of historical probability that China came to have cultural relations with far off Scandinevia through Siberia and South Russia."—Cf. *Mohābodhi Journal,* Octobar 1938, pp 421-422.

১৭। Cf. *Mohābodhi Journal,* April-June, 1842.

১৮। Cf. p. 197.

Indian Literature in China and the Far East[৭৯] গ্রন্থে ভারত ও চীনের মধ্যে সভ্যতা ও সংস্কৃতিগত ঐক্য এবং চীনের সকল-কিছুর ওপর ভারতবর্ষের প্রভাব সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন।

মধ্যএশিয়া, ইরাণ, পার্থিয়া বা প্রাচীন পারস্য (চীনা—*An-si*), রোম, গ্রীস, ইন্দোনেশিয়া, ভারতবর্ষ ও পাশ্চাত্যের অন্যান্য দেশের সঙ্গে চীনের যোগসূত্র নিবিড় ছিল। দক্ষিণ ও উত্তর এই উভয় চীনেই সংস্কৃতি ও সভ্যতার মিশ্রণ হয়েছিল। চৈনিক ইতিহাস থেকে জানা যায়, খ্রীষ্টীয় ১ম শতকে গঙ্গানদীর উপকূল ও সী-চোয়াঙের (*Tse-Chuang*) মধ্যে বৌদ্ধধর্মের সংক্রমণ-ব্যাপারে দক্ষিণ-চীনার সঙ্গে ভারতের সম্পর্ক স্থাপিত হয়। মধ্যএশিয়ার ভিতর দিয়েও ভারতে আসার পথ ছিল। চিয়াঙ্-ঈ বলেছেন, হানউ-টি বা হান-বংশের সম্রাট উ-কংসু বাইরে পাশ্চাত্য জাতিদের তাড়িয়ে দিয়ে খ্রীষ্টপূর্ব ১২৬ শতকে চীন ও ভারতবর্ষের মধ্যে একটি রাজপথ নির্মাণ করেছিলেন: "Han Wu-Ti or Emperor Wu of Han Dynasty of glorious name drove the Western tribes out Kansu and found a route to India, instituted a kind of Royal Academy,"[৮০]

খ্রীষ্টপূর্ব ১৩৮ শতকে সম্রাট হান্-উ-টী হুনদের আক্রমণ থেকে চীনকে রক্ষা করার জন্য তাঁর রাজদূত চাঙ্-কিয়েনকে পাশাপাশি রাজ্যগুলির সঙ্গে মৈত্রী-স্থাপন করতে পাঠান। চাঙ্-কিয়েন সে' সময়ে আফগানিস্তানের পার্বত্য পথ দিয়ে একদল বণিককে ব্যবসার জন্য চীনে আসতে দেখেন ও জানতে পারেন তাঁরা 'সেন্টু' বা সিন্ধুদেশ (সিন্ধু-উপত্যকা) তথা ভারতবর্ষ থেকে আসছেন। পঞ্জাব, বেলুচিস্তান গান্ধার, সিন্ধু-উপত্যকা, বোলানপাস, তিব্বত, খোটান প্রভৃতির ভিতর দিয়ে চীন এবং অন্যান্য প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য দেশগুলির সঙ্গে ভারতবর্ষের যোগাযোগ ছিল। বাণিজ্যিক ব্যাপারে জলপথেরও যোগসূত্র ছিল। প্রশান্ত মহাসাগর, ভূমধ্যসাগর প্রভৃতি জলপথে চীনদেশের বণিকেরা বাণিজ্য আরম্ভ করেছিল ভারতবর্ষ ছাড়াও শ্যাম জাভা, মালয় প্রভৃতি দেশের সঙ্গে খ্রীষ্টপূর্ব ১ম শতক থেকে খ্রীষ্টীয় ১ম শতকের মধ্যে। ডঃ বোকে (Dr. A. C Bouquet) বলেছেন: "* * but only trading

৭৯। Cf. pp. 25, 27, 33, 34, 52, 60-61

৮০। Cf. *The Chinese Eye*, p. 26.

intercourse, either by caravan routes (which are of great antiquity) or by sea-borne traffic from a port called Eridu at the head of the Persian Gulf, which was a centre of commerce some four of five thousand years ago"।[৮১] ভারতের সঙ্গে যোগাযোগের কথা উল্লেখ না করলেও ডঃ বোকে অপরাপর সুপ্রাচীন দেশের সঙ্গে চীনের সম্পর্কের কথা বলেছেন। তাছাড়া তিনি একটি সুপ্রাচীন প্রাগৈতিহাসিক সভ্যতার উল্লেখ করেছেন যেটি চীন, ইরাণ, সিরিয়া, ইজিপ্ট প্রভৃতির দেশের মধ্যেও অখণ্ডভাবে বর্তমান ছিল এবং সেই সভ্যতার বয়স অন্তত খ্রীষ্টপূর্ব ৪০০ বছর। তিনি আরো লিখিয়াছেন: "A considerable Neolithic culture, datable at about 2000 to 1500 B. C., has been found in north-east and north-west and in the north-west has been found pottery resembling early specimens unearthed in Babylonia, and dating from before 3500 B. C. This culture is regarded as the eastern expansion of a great prehistoric culture-province, extending from Central Asia to Iran, Syria and Egypt long before 4000 B C"।[৮২] অধ্যাপক রিস্ ডেভিস (Rhys Davids) বলেছেন হিমালয়ের উত্তর-পশ্চিম কোণ ও পূর্ব তুর্কীস্থানের ভিতর দিয়ে ভারত থেকে চীনদেশে বৌদ্ধধর্ম সংক্রমিত হয়।[৮৩] মধ্য ও উত্তর-পশ্চিম ভারত থেকে বৌদ্ধ সন্ন্যাসীরা প্রায়ই পাশ্চাত্যের দেশগুলিতে

৮১। Cf. *Comparative Religion* (1945), p. 135.

৮২। Cf. Ibid., pp. 135-136.

৮৩। * * it penetrated to China "along the fixed route from India to that country, round the North-West corner of the Himālayas and accross Eastern Turkistan. Already in the second year B. C. an embassy, perhaps sent by Huvishka, took Buddhist books to the then Emperor of China, A-ili; and the Emperor Ming-Ti, 62 A. D., guided by a dream, is said to have sent to Tartary and Central India, and brought Buddhist books to China. From this time, Buddhism rapidly spread there. Monks from Central and North-Western India frequently travelled to China; and the Chinese themselves made many journeys to the older Buddhist countries to collect the sacred writings, which they diligently translated into Chinese. In the fourth century Buddhism became the State religion".—Cf. *Buddhism*, p. 241.

যেতেন। স্যর ওয়ালিস বাজও (Sir E. A. Wallis Budge) একথা স্বীকার করেছেন।[৮৪] পুনরায় একথা সত্য যে, খ্রীষ্টপূর্ব ১ম শতক থেকে ঐ ১ম শতকের মাঝামাঝি সময়ে অনেকগুলি ভারতীয় পরিবার চীনদেশের বাসিন্দা হিসাবে পরিগণিত হয়েছিল। ডঃ প্রবোধচন্দ্র বাগ্‌চী সে প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন: "In the third century A. D., we hear of Indian families settled down in Touen-hoang. It had already become a great centre of Buddhist missionaries at the time।[৮৫] সুতরাং তুয়েন হোয়াঙের ভিত্তি-চিত্রাবলীতে ভারতীয় শিল্পীদেরও সে অবদান ছিল একথা অবশ্যই স্বীকার করতে হয়।

তারপর যে সকল বৌদ্ধ-সন্ন্যাসী পরিভ্রমণ ও ধর্মপ্রচারের মাধ্যমে ভারতীয় সংস্কৃতির সমৃদ্ধি দিয়ে চীনকে সমুন্নত করেছিলেন তাঁদের কয়েকজনের নাম হোল: ধর্মরক্ষ (খ্রীষ্টীয় ৩য় শতকের মধ্যভাগ), সঙ্ঘভূতি (৩৮১ খ্রীষ্টাব্দ) গৌতম-সঙ্ঘদেব (৩৮৪ খ্রীষ্টাব্দ), পুণ্যত্রাত ও তাঁর শিষ্য ধর্মযশস (৩৯৭ খ্রীষ্টাব্দ), বুদ্ধযশস (খ্রীষ্টীয় ৪র্থ শতক), কুমারজীব (৪০১ খ্রীঃ), বিমলাক্ষ (৪০৬ খ্রীঃ), ধর্মক্ষেম (৪১৪ খ্রীঃ) বুদ্ধভদ্র (৪১১ খ্রীঃ), বুদ্ধজীব (৪২৩ খ্রীঃ), গুণবর্মন (৪৩১ খ্রীঃ), গুণভদ্র (৪৩৫ খ্রীঃ), বোধিধর্ম (৫২০), বিমোক্ষসেনা (৫৪৬ খ্রীঃ), জিনগুপ্ত ও তাঁর দুই শিক্ষাগুরু জ্ঞানভদ্র ও জিনযশস (৫৫৯ খ্রীঃ), ধর্মগুপ্ত (৫৯০ খ্রীঃ), প্রভাকর মিত্র (৬২৭ খ্রীঃ) প্রভৃতি।[৮৬]

॥ ভারতবর্ষ চীনকে সঙ্গীত-সংস্কৃতির প্রেরণা দিয়েছিল ॥

শিক্ষাক্ষেত্রে চীন ভারতবর্ষের কাছে কতটুকু ঋণী সে-সম্বন্ধে অধ্যাপক লিয়াং-চি-চাও *Kingship between Chinese and Indian Cultures*-নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন: "সাক্ষাৎ বা পরোক্ষভাবে ভারতবর্ষ চীনকে যে-সকল বিদ্যা

৮৪। "Buddhism was carried into Syria and Egypt by the envoys of Chandragupta and his grandson Asoka in the third century B. C., and there is no doubt that it made is way into China before the Christian Era."—Cf. *Baralam and Yewasef* (1923), p. liii. Cf. also Swāmi Abhedānanda: *Science of Psychic Phenomena* (1946), pp. 48.49; *India and Her People* (1905-6). p. 226.

৮৫। Cf. *India and China*, p. 9.

৮৬। বেদানন্দ: "ভারত ও চীনের সংস্কৃতিগত সম্বন্ধ"—'বিশ্ববাণী'-পত্রিকা ১৩৫৬, পৃঃ ৮০—৮১

শিখিতে বা তাহাতে উন্নতি লাভ করিতে সাহায্য করিয়াছিল, * * তাহা সঙ্গীত, স্থাপত্য, চিত্রকলা, ভাস্কর্য ও তরুণ নাটক রচনা ও অভিনয়, কবিতা ও উপন্যাস-কাহিনী আদি রচনা, জ্যোতিষ ও মাসবর্ষাদি গণনা, চিকিৎসা, বর্ণমালা ও লিপি-উদ্ভাবন, গদ্য লিখিবার উৎকৃষ্ট রীতি, হেতুবিদ্যা, শিক্ষাদানপদ্ধতি, সামাজিক নানা প্রতিষ্ঠান-রচনা" ইত্যাদি (বঙ্গানুবাদ)।[৮৭] তবে একথা ঠিক যে, ভারতের কাছে চীন সকল বিষয়ে ঋণী থাকলেও তাঁর নিজস্ব একটি দৃষ্টিভঙ্গী ও বৈশিষ্ট্য ছিল এবং ডঃ কালিদাস নাগ তাঁর উল্লেখ কোরে বলেছেন: "China developed indigeneous forms and styles long before the Indian or Graeco-Buddhist art"। অবশ্য একথা কেবল স্থাপত্য ও চিত্রকলার উদ্দেশ্যেই বলা হয়েছে, সঙ্গীতশিল্প সম্বন্ধে নয়। বেশীর ভাগ পণ্ডিত ভারতবর্ষ ও চীনের সভ্যতা ও সংস্কৃতিগত ঐক্য দেখাতে গিয়ে সাহিত্য, ইতিহাস, চিত্র, ভাস্কর্য ও মন্দিরশিল্প নিয়েই বিস্তৃত আলোচনা করেছেন, কিন্তু উভয় দেশের সঙ্গীত-সম্বন্ধে বিশেষ-কিছু বলেন নি। অথচ একথা সত্য যে, চীনের রাজধানী পেকিঙের সাম্রাজ্যিক গ্রন্থাগারে এখনো ভারতীয় গ্রন্থের অনুবাদ ও মূল উভয় মিলিয়ে ৭০,০০০ সত্তর হাজার পুঁথি আছে! এই পুঁথি শুধুই বৌদ্ধশাস্ত্রের নয়,—সঙ্গীতাদি অপরাপর শিক্ষাগ্রন্থেরও আছে।

চীনদেশের বা চীনাজাতির সঙ্গীতকলার প্রসঙ্গে ভারত ও চীনের মধ্যে ঐক্যগত সাংস্কৃতিক বিবরণের সুদীর্ঘ আলোচনা করার উদ্দেশ্য চীনে সঙ্গীতকলা স্বাধীনভাবে গড়ে উঠলেও সেই গঠনের মূলে একান্তভাবে ভারতীয় ভাবধারা ও প্রেরণা যে অন্তর্নিহিত ছিল তাই প্রমাণ করা। তবে ভারতবর্ষ নিজের উদারতা ও বিস্তৃতিমূলক প্রকৃতির গুণে সঙ্গীতকে যেভাবে বিকশিত ও সমৃদ্ধ করতে পেরেছে, চীন ততটুকু পারেনি। ভারতবর্ষ বৈদিক যুগেই যেখানে স্বরকে সাতটি সংখ্যায় বিকশিত করতে পেরেছে, চীন তা পারেনি এবং এখনো পাঁচটি মাত্র স্বরেই সে নিজেকে আবদ্ধ রেখেছে। এর প্রসঙ্গে স্বামী অভেদানন্দ বলেছেন: "The *Rishis* used to sing those hymns with seven notes of an

৮৭। 'প্রবাসী'-পত্রিকায় (১৩৩২ সাল, ১ম সংখ্যা, পৃ: ১১২) প্রকাশিত রামানন্দ চট্টোপাধ্যায়-লিখিত 'বৃহত্তর ভারত' প্রবন্ধ।

octave, I may mention here the seven notes of an octave in music were first discovered in India centuries before other nations had them and that the world owes its first lesson in music to India. The Chinese had only five notes. Before the Greeks and other Europeans had seven notes, the Hindus used them, and the Sāma Veda bears testimony to this fact.'[৮৮]

পাঁচটি চীনা স্বরের নাম কুঙ্ (*kung*) সাঙ্ (*shang*), চি (*chi* or *chih*), য়ু (*yu*) ও কিয়ো বা শিয়ো (*kyo* or *chiao*)। পাঁচটি স্বর বিভিন্ন দিক, গ্রহ, তত্ত্ব ও বর্ণ অনুযায়ী কল্পিত হয়েছে। কার্ট সাচ্‌স (Curt Sachs) তার উদাহরণ দিয়েছেন,[৮৯]

Notes	kung	shang	chiao	chih	yu
Cardinal Points	north	east	centre	west	south
Planets	mercury	jupiter	saturn	venus	mars
Elements	wood	water	earn	metal	fire
Colour	black	violet	yellow	white	red

কার্ট সাচ্‌স এই পাঁচ স্বরে তৈরী পাঁচটি পর্দার (scale) উল্লেখ কোরে বলেছেন: "The scale is usually presented in the form *kung* (do), *shang* (re), *chiao* (mi), *chih* (sol) *yu* (la), *kung* (do)"। স্যর সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর পাঁচটি চীনা-স্বরের যে পরিচয় দিয়েছেন তার নামকরণে মনে হয় কিছু-কিছু ভুল আছে। তিনি য়ুরোপীয় সঙ্গীতের স্বরের সঙ্গে তুলনা কোরে চীনা-সঙ্গীতের স্বর ও পর্দা সম্বন্ধে বলেছেন: "* * it would appear that the ancient Chinese divided the octave into twelve equal

৮৮। Cf. *Mystery of Death* (1952), pp. 10—11.
৮৯। *The Rise of Music in the Ancient Worlds* (1944), p. 121.

parts. The scale, as commonly used, consisted, however, of only five notes, which were called *koung, chang, kio tche, yu.* corresponding with the European F, G, A, C, D. The intervals corresponding with the European B and E were called *Pien-tche* ann *Pien-koung,* respectively. F was considered the principal or normal key, just as C is regarded, in European music. Converted into the 'C' scale, the Chinese scale would stand C, D, E, G. A, i.e, the notes F and B would be avoided" ।[৯০] এ্যালেন ডানিয়েলু পাঁচটি চীনা-স্বরের সঙ্গে পাশ্চাত্য ও ভারতীয় সঙ্গীতের স্বরের তুলনা কোরে বলেছেন,"[৯১]

I	Kung	(C)	— (Sa)	— I	=81/81
II	Chi	(G)	— (Pa)	— 3/2	=81/54
III	Shang	(D)	— (Re)	— 9/8	=81/72
IV	Yu	(A+)	— (Dha+)	— 27/16	=81/48
V	Kyo	(E+)	— (Ga)+		=81/64

ডানিয়েলু বলেছেন সিউ-ম-থিন (Seu-ma-Thien)-এর অভিমতে ঐ পাঁচ স্বরের নাম যথাক্রমে পঞ্চ-লিউ (five lyu বা notes)=হোয়াঙ্-চঙ্, থাই-চিউ, কু-সেন্, লিন্-চঙ্, নান্-লিউ (hwang-chong, thai-cheu, ku-syen, lin-chong, and nan-lyu)।

ভারতীয় সঙ্গীতে রাগ-রাগিণী যেমন ষড়্জকে কেন্দ্র অথবা আশ্রয় কোরে লীলায়িত, চীনা-সঙ্গীতেও তাই। চীনা-সঙ্গীতে স্বর-সঙ্গতির (harmony) দিকে ততো লক্ষ্য দেওয়া হয় না। ভারতীয় সঙ্গীত যেমন পুরুষ ও প্রকৃতি এ' দুটি মতবাদ নিয়ে পরিপুষ্ট এবং এতে ভাব, রস, বর্ণ প্রভৃতির স্থান আছে, চীনা-সঙ্গীতে ঠিক তাই। কিন্তু তাহলেও এ'দুটি দেশের সঙ্গীতের প্রকাশ-ভঙ্গী ও প্রকৃতি সম্পূর্ণ ভিন্ন। ডানিয়েলু এই ভিন্নতার জন্য দুটি দেশের মধ্যে বর্তমানে নিবিড় সম্পর্ক-হীনতাকে কারণ কলেছেন: "Contacts between the two countries became very rare and that the two cultures

৯০। Cf. *Universal History of Music* (1196), p. 27.

৯১। Cf. *Introduction to the Study of Musical Scales* (1943), p. 74.

took very different directions"। কথাটি আংশিক হোলেও পুরো-পুরি সত্য নয়, কেননা যেকোন দুটি দেশের মধ্যে বিশেষ মৈত্রীভাব থাকলেই যে তাদের সংস্কৃতি বা শিক্ষা হুবহু সমান হবে এমন কোন নিয়ম নাই। পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে, ডঃ নাগ বলেছেন: "China developed indigeneous forms and styles long before the Indian or the Graeco-Buddhist art"। শিল্প বা চিত্রকলা-সম্বন্ধে একথা স্বীকৃত হোলেও একথা সত্য যে, সকল বিষয়ে চীনদেশ তার একটি নিজস্ব বৈশিষ্ট্য সৃষ্টি ও রক্ষা করেছিল এবং সেই বৈশিষ্ট্যের জন্য কালে সংস্কৃতির জগতে সে ভারত থেকে কিছুটা ভিন্ন হয়েছিল এবং তা হওয়াও স্বাভাবিক। তবে ডানিয়েলু চীন ও ভারতের সঙ্গীতের মধ্যে যে-পার্থক্য এক দৃষ্টিকোণ থেকে দেখিয়েছেন, তা কিছুটা স্বীকার করি। তিনি বলেছেন: "While India's theorists were restricting themselves to the system of relations to a tonic, almost completely ignoring polyphony, the Chinese, on the contrary, were pursuing only the cyclic system which necessarily leads to transposition. Thus the two countries became musically isolated and unintelligible to each other"।[২২] তিনি খ্রীষ্টীয় পনের বা কুড়ি শতকের পূর্বে এই প্রার্থক্যের কাল নির্ণয় করেছেন। মনে হয় এ' মন্তব্য তিনি সম্পূর্ণ পাশ্চাত্য দৃষ্টিভঙ্গীর দিক থেকে করেছেন।

চীনা-সঙ্গীতবিদ্‌গণ সঙ্গীতিক স্বরের আট রকম প্রকৃতির পরিচয় দিয়েছেন: (১) চামড়ার শব্দ, (২) পাথরের শব্দ, (৩) ধাতুদ্রব্যের শব্দ, (৪) পশমীসুতার শব্দ, (৫) কাঠের শব্দ, (৬) বাঁশের শব্দ, (৭) লাউ কুমড়া-ফলের (guord) শব্দ এবং (৮) পোড়ামাটির শব্দ। (১) চামড়ার শব্দ ঢোল (drum—*kou*) জাতীয় বাদ্য: য়িঙ্‌-কউ, কিন্‌-কাউ, সি-কাউ, তাও-কাউ, প্যাঙ-কাউ, থাই-প্যাঙ্‌-কাউ, চি-সিন্‌ (*Ying kou, Kin kou, Tse kou, Tao kou Pang kou, Thai-Pang-kou* and the *Tse-king*); (২) কিঙ্‌ (*king*) জাতীয় বাদ্য হোল: পিন্‌-কিঙ্‌, সি-কিঙ্‌, য়ু-টি, য়ু-সিও বা বাঁশী, হৈ-টো বা শঙ্খ (*Pten-king, Tse-king, Yu-ty, Yu-*

২২। Cf. Ibid., p. 55.

hsiao, Hai-to); (৩) চাঙ্ বা ঘণ্টা, লো বা গঙ্, পো বা করতাল, লা-পা বা বড় শিঙ্গা, হো- টুঙ (*Chung, Lo, Po, La-pa, Hao-tung*); (৪) পিপ্ বা বেলুন-গিটার, সান্-হিন্, য়ু-কিন্, হু-কিন্, উর-হিন্ বা তুতারযুক্ত বেহালা, যান্-কিন্ (*San-heen, Yue-kin, Hue-kin Ur-heen, Yang-kin*); (৫) চু-যু, মুযু, সোন্-পান্ (*Chu, Yu, Mu-yu, Shon-pan*); (৬) পাই-হাও বা পাইপ, টি বা বাঁশী, সোন বা ক্লারিওয়েনেট (*Pai-hao, Ty, Sona*); (৭) চেঙ্ (*Cheng*—mouth organ), (৮) হুয়ান্ (*Hsuan*) প্রভৃতি।[১৩] তাছাড়া ভারতীয় সঙ্গীতে যেমন বাদী (রাজা), সংবাদী (মন্ত্রী), অনুবাদী (অনুচর), বিবাদী (শত্রু) প্রভৃতি স্বরের ব্যবহার দেখা যায় এবং সেই ব্যবহার সামাজিক পরিবেশের সঙ্গে সম্পর্কযুক্ত, চীনা-সঙ্গীতেও তেমনি F বা মধ্যমকে রাজা, G বা পঞ্চমকে প্রধানমন্ত্রী, A বা ধৈবতকে রাজভক্ত প্রজা, C বা ষড়্জকে রাজকার্যের ব্যবস্থাপক ও D বা ঋষভকে পৃথিবী-রূপী দর্পণ নামে অভিহিত করা হয়।[১৪] পূর্বেই বলেছি, রাজা সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর বলেছেন, পেকিনের গ্রন্থাগারে নাকি ৪৮২ খানি সঙ্গীতের পুস্তক রক্ষিত আছে।[১৫]

॥ জাপানে সঙ্গীতের রূপ ॥

সকল-কিছু সৃষ্টিরহস্যের পিছনে বিজ্ঞান ফল্গুধারার মতো অন্তর্নিহিত থাকলেও তাতে পৌরাণিক আখ্যায়িকারও (Mythology) একটি স্থান আছে। ভারতীয় সঙ্গীতে রাগ-রাগিণীগুলির সৃষ্টিকথা জড়িত আছে মহাদেবের পঞ্চমুখ ও পার্বতীর মুখকমলের সঙ্গে। মোটকথা কোথাও শিব-শক্তির এবং কোথাও বা নারায়ণের কাহিনী আছে সম্পর্কিত সঙ্গীতের জন্মকথার পিছনে। জাপানী-সঙ্গীতের সঙ্গেও একটি পৌরাণিকী কাহিনীর যোগাযোগ আছে। স্যর সৌরীন্দ্র-মোহন ঠাকুর বলেছেন জাপানে প্রবাদ যে, সূর্যপত্নী অমতারাসু (Amaterasu) অন্যান্য দেবতাদের কাছে অপমানিতা হোয়ে একটি পর্বতগুহার মধ্যে লুকিয়ে

১৩। Cf. *Universal History of Music* (1896), pp. 24—25.

১৪। Ibid. p. 29.

১৫। ইংরেজী ১৮৯৬ খ্রীষ্টাব্দে *Universal History of Music* বই সংকলিত হয়। তখন পেকিঙের গ্রন্থাগারে যদি ৪৮২খানি সঙ্গীতগ্রন্থ রক্ষিত থাকে, তবে তারপর থেকে আজপর্যন্ত চীন-সরকার নিশ্চয়ই ঐ গ্রন্থাগারে আরো অনেক গ্রন্থের সমাবেশ করেছেন অনুমান করা যায়।

ছিলেন। তাঁকে আত্মপ্রকাশ করতে অনুরোধ করলে তিনি অস্বীকার করেন। তখন দেবতারা সঙ্গীত সৃষ্টি করলেন অমতারাসুকে মোহিত করার জন্য। জাপানে সঙ্গীত-সৃষ্টির মূলে আছে এই পৌরাণিকী কাহিনী।[১৬] কিন্তু এই কাহিনীর পিছনে আসল তত্ত্বকথা হোল জাপানী-সঙ্গীতও ধর্ম এবং অধ্যাত্ম সাধনামূলক। জাপানে সঙ্গীত-সৃষ্টির ইতিহাস এই যে, জাপানী তার সঙ্গীতের উপদান ও প্রেরণা পেয়েছিল চীন ও কোরিয়ার মাধ্যমে ভারতবর্ষ থেকে ("Japan derived its music form India through China and Korea)"। ডঃ বোকের (D.A.C. Bouquet) মতে রোমনগরীকে যেমন গ্রীকজাতি নিজেদের সভ্যতার আলোকে সমুজ্জ্বল করেছিল, তেমনি জাপানকে চীনেরা সভ্যতার ও সংস্কৃতি দিয়ে সমৃদ্ধ করেছিল, যদিও ভারতীয় বৌদ্ধধর্মের প্রেরণা ছিল জাগ্রত সেই চীন ও জাপানের সভ্যতার পিছনে: "Just as the Greeks civilized Rome, as the Chinese have civilized the Japanese, and Buddhism has done for both much for what Christianity did for the Greek Roman world".[১৭]

কোরিয়ার সঙ্গে জাপানের সম্পর্ক নিবিড়ভাবে স্থাপিত হয়েছিল। ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জী থেকে জানা যায়, ৪৫৩ খ্রীষ্টাব্দে কোরিয়ায় শিরেগীর রাজা জাপান-সম্রাটের মৃত্যু-সংবাদে মুহ্যমান হোয়ে বহুমূল্য সামগ্রীর সঙ্গে বিচিত্র বিষয়ে পারদর্শী ৮০ জন সঙ্গীতশিল্পীকে ৮০টি জাহাজে কোরে জাপানে উপঢৌকন পাঠিয়েছিলেন। কোরিয়ার সঙ্গে জাপানের সেই প্রথম বন্ধুত্বের সম্পর্ক।[১৮] পাশ্চাত্য সঙ্গীততত্ত্ববিদ্ কার্ট সাচ্স জাপানের সঙ্গীত-প্রসঙ্গে বলেছেন: "Japanese music began only in the fifth century A. D. when Korean court music was adopted in the sixth century. Japan became familiar with both Buddhism and ceremonial music of China, though once more through Korea, * *. China also passed on to Japan the ceremonial dance of India with their music, which were Japanized as the solemn

১৬। Cf. *Universal History of Music* (1896), pp. 35-36.

১৭। Cf. *Comparative Religion* (1945), p. 147.

১৮। Cf. *Universal History of Music* (1896), p. 36.

and colourful *Bugaku*. A storng wave from Manchuria, in the eighth century, ended foreign influences on the classical music of Japan."।[৯৯] মোটকথা জাপানের সঙ্গীতে চীন, কোরিয়া ও কিছুটা মাঞ্চুরিয়ার প্রভাব থাকলেও ভারতবর্ষের অবদানও স্বীকৃত। জাপানী শিল্পী কাকাসু ওকাকুরা 'বুগকু'-সঙ্গীতের প্রসঙ্গে স্বীকার করেছেন যে, ভারতীয় ও প্রাচীন হাঙ্ সঙ্গীতপদ্ধতি-দুটির সংমিশ্রণে এর সৃষ্টি: 'It was formed of combined elements of Indian and old Hang music'। 'বুগকু'-সঙ্গীতের উল্লেখ কোরে তিনি বলেছেন: "*Bugaku music*—this means dance music—from *bu*, to dance and *gakue*, music, or to play. This *Bagaku* in Japan was developed in the Nara-Heian period, under tfie influence of the Chinese culture of the Six Dynasties।"[১০০] এই সঙ্গীত জাপানের বিভিন্ন উৎসবানুষ্ঠানে অনুষ্ঠিত হোত। পণ্ডিত ওকাকুরা বলেছেন প্রাচীন খা, ইন্ ও সু-বংশ তিনটির রীতিনীতির বর্ণনায় অনেক কাব্যগান সংগৃহীত হয়েছিল এবং সেগুলি সুর-সংযোগে গান করা হোত রাজ্যের কুশাসনের সংস্কার-সাধন করার জন্য ("Ancient ballads were collected by the Sage by way of illustrating the manners of the Chinese Gold Age, of the three early dynasties of Kha In, and Shu. * *)।"[১০১] বৃহত্তর ভারতের কাছেও জাপান সাঙ্গীতিক উপাদানের জন্য ঋণী। চম্পা তথা কম্বোডিয়া, যবদ্বীপ বা যাভা, বালিদ্বীপ বা বালি প্রভৃতি দেশের কাছ থেকে জাপান ও এমন কি চীনও সঙ্গীতের থাট ও রাগ-সম্বন্ধে ধারণা পেয়েছিল। এই প্রসঙ্গে কার্ট সাচ্স বলেছেন: "Indeed, even Japan has known a major scale, *champā*. In 773, music from Champā, that is Combodia, is first mentioned is played at a banquet of the imperial Court. But the Combodian style in Japan was assimilated for hundred years later in the Chinese style and it is not possible to tell whether the original Champā

৯৯। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* (1944), p. 105.

১০০। ওকাকুরা: *The Ideals of the East* (1903), p. 13.

১০১। Ibid., p. 30.

music had or had not the major scale that the modern Japanese designate by this name" ।[১০২] খ্রীষ্টীয় ৫৫২ শতকে জাপানে যখন বৌদ্ধধর্মের গোড়াপত্তন হয় তখন তার সঙ্গে সঙ্গীতকলারও অনুপ্রবেশ ঘটে। রাজকুমার শোটোকু (Prince Shotoku) যখন মোরিগনোদৈজিন্‌কে (Moriganodaijin) পরাজিত করেন তখন তিনি তার সৈন্যদের উৎসাহিত করেছিলেন 'বৈরো' বা বায়্‌রো (*Bairo*) সুর (?) দিয়ে।[১০৩]

ঐতিহাসিক অনুসন্ধান থেকে জানা যায়, খ্রীষ্টীয় ৭ম শতকের গোড়ার দিকেই জাপান ও চীনের মধ্যে সকল রকম মৈত্রীবন্ধনের সুযোগ আসে এবং সে-সময়ে কণ্ঠসঙ্গীতের সঙ্গে সঙ্গে যন্ত্রসঙ্গীতেরও জাপানে প্রবর্তন হয়। জাপানী-সঙ্গীতশিল্পীরা চার শ্রেণীতে বিভক্ত: (১) গকুনাইন, (২) গুইনিন, (৩) ফেকি-ব্লাইণ্ড ও (৪) ঘেকোস্।[১০৪] গকুনাইন-সঙ্গীতজ্ঞেরা কেবল ধর্ম ও প্রার্থনা-সম্বন্ধীয় সঙ্গীত গান করে। মিকাডো-অর্কেষ্ট্রা তাদের থেকে সৃষ্টি হয়েছে। গুইনিন-সঙ্গীতজ্ঞেরা পেশাদার গায়ক, সকল রকমের সঙ্গীত তারা গান করে। ফেকি-ব্লাইণ্ড গায়কেরা একসঙ্গে অনেকে ধর্ম ও সামাজিক এই উভয় রকমের গানই করে এবং ঘেকোস্ বলে নারী-শিল্পীদের। নারী-সঙ্গীতশিল্পীরা কেবল জাপানের আধুনিক শ্রেণীর গান পরিবেশন করে, তারা ধর্ম বা কোন পবিত্র উৎসব-সঙ্গীত গান করতে পায় না। জাপানীরা ভারতবাসীদের মতো অত্যন্ত অনুকরণদক্ষ শিল্পী এবং সঙ্গীতানুশীলন তাঁদের জীবনে একটি অপরিহার্য জিনিস। তবে চীনাদের তুলনায় জাপানীদের সঙ্গীত ততো সমৃদ্ধ নয়, বরং জাপানী-সঙ্গীত সহজ সরল ও একটু প্রাচীনের অনুসারী। পাশ্চাত্য সঙ্গীতজ্ঞ কার্ট সাচ্‌স তাই বলেছেন: "In many respects, therefore, the music of the ancient East may be better studies in Japan than in China."[১০৫]

১০২। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* (1044), p, 135.

১০৩। Cf. Tagore: *Universal History of Music* (1896), p. 36.

১০৪। "* * the first being called *Gakkunine* * * the second *Gu enin* * * the third, * * what are called *Feki-blind* musicians, * * and the fourth being designated *Ghekhs* or singing-girl * *,"—*Universal History of Music* (1894), p. 36,

১০৫। Cf. *The Rise of Music in Ancient World* (1944), p, 105.

১৮৭৮ খ্রীষ্টাব্দে জাপান-সরকার একটি অনুসন্ধান-সমিতি নিয়োগ করেন। সেই সমিতির কাজ নির্দিষ্ট হয়েছিল: সমিতির সভ্যেরা দেখবেন যে, য়ুরোপীয় সঙ্গীতের প্রকৃতির সঙ্গে জাপানী-সঙ্গীতের ঐক্য থাকে কিনা। সেই মর্মে ১৮৮০ খ্রীষ্টাব্দে জাপান-সরকার টোকিওতে একটি জাতীয় সঙ্গীত-প্রতিষ্ঠান স্থাপিত করেন এবং সমগ্র জাপানে সঙ্গীতের অনুশীলন ও বিস্তার সম্বন্ধেও সচেষ্ট হন। জাপানী-সঙ্গীতে মাত্র পাঁচ স্বরের প্রয়োগ হয় এবং বর্তমানে চীনা-সঙ্গীতের মতো তার মধ্যে য়ুরোপীয় সঙ্গীতের কিছুটা মিশ্রণ ঘটলেও বিশেষ একটি নিজস্ব ধারা নিয়ে সে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য জগতের সামনে আদরণীয়। জাপানে সঙ্গীতের যন্ত্রগুলি সম্পূর্ণ (perfect) বা পরিণত এবং অসম্পূর্ণ (imperfect) বা অপরিণত এই দুই শ্রেণীতে বিভক্ত। সম্পূর্ণ যন্ত্র কেবল ধর্ম ও উৎসব-সঙ্গীতে ব্যবহৃত হয়, আর অসম্পূর্ণ যন্ত্রগুলি সকল শ্রেণীর সঙ্গীতেই প্রযুক্ত। সাঙ্গীতিক যন্ত্রগুলির ভিতর কোটো (Koto), সামিসেন (Samisen), কোকিউ (Kokiu) ও বিওয়া (Biwa) প্রধান। কোটোযন্ত্রের আবার বিচিত্র রূপ আছে যেমন, সুম্মাকোটো (*Summa-koto*) একটি তন্ত্রীবিশিষ্ট, লোনো-কোটো (*Lonokoto*) তেরোটি তন্ত্রীযুক্ত। চীনাদের কিন্‌যন্ত্রেও (Kin) তেরটি তারের সমাবেশ আছে। সামিসেন বাদ্যযন্ত্র (Samisen) তিনটি তারবিশিষ্ট। ঘেকো (Gheko) বা নারী-শিল্পীদের সামিসেন বিশেষ প্রিয়। কোকিউ (*Kokiu*) যন্ত্রে চার তারের সমাবেশ থাকে, দেখতে বহুলিন (Violin) বা বেহালার মতো। বিওয়া চীনদেশের পেপা-র (pepa) মতো দেখতে। জাপানে বিওয়া-হ্রদের নামানুসারে এই বাদ্যযন্ত্রের নামকরণ করা হয়েছে। জাপানের মার্গ ও দেশী-সঙ্গীতে বিওয়া-বাদ্যযন্ত্রটির প্রচলন বেশী। এছাড়া ফুয়ি বা টেকি (Fuye or Teki), রিয়ুটেকি (Riyuteki), ফকুহচি (Phakuhachi) প্রভৃতি বেণু বা বাঁশীর এবং ও-জুড্‌জুমি, কো-জুড্‌জুমি, কগুর-তৈকো (*W-Tzudzumi, Ko-Tzudzumi Kagura-Taiko*) প্রভৃতি চামড়ার বাদ্যের প্রচলন আছে। চীনাদের মতো জাপানীরা ডান দিক থেকে বামে সোজাসোজি দাঁড়ানো রেখা দিয়ে গানের স্বরগুলি লিপিবদ্ধ করেন। কণ্ঠসঙ্গীতের স্বরলিপিতে স্বরনামগুলি দাঁড়ানো রেখার বামদিকে লেখা হয়।[১০৬]

১০৬। Cf. *Universal History of Music* (1896), pp. 38—39.

॥ কোরিয়ায় সঙ্গীতশিল্প ॥

কোরিয়াবাসীরা চীনবাসীদের মতো সঙ্গীতপ্রিয়। কোরিয়াবাসীদের ভিতর কণ্ঠ ও যন্ত্র এই উভয় সঙ্গীতের অনুশীলন থাকলেও নারীরা যন্ত্র-সঙ্গীতে বিশেষভাবে অংশগ্রহণ করেন না। পুরুষ ও নারী এই সহনৃত্যের প্রচলন কোরিয়ায় নেই বল্লে চলে। কোরিয়াবাসীরা অত্যন্ত রক্ষণশীল (conservative) জাতি, তাদের সঙ্গীতে তাই পাঁচটি মাত্র স্বরেরই বিকাশ (pentatonic) আছে এবং সেটাই তারা আজো-পর্যন্ত রক্ষা কোরে আসছে। কোরিয়ায় বেশীর ভাগ বাদ্যযন্ত্র চীনা ও জাপানীদের মতো, যেমন কোরিয়ার সইওয়াঙ্ (Saihwang) চীনাদের চেঙ্ (Cheng) ও জাপানীদের শো (Sho)-এর সমান। য়্যাঙ্-কুম (Yang-kum) যন্ত্র চীনাদের য়্যাঙ্-কিন্ (Yang-kin) এবং হাগুম (Haggum) বা বেহালাযন্ত্র চীনের উর্-হীনের (Ur-heen) মতো। অবশ্য কোমোউন্‌কো (Komo-unko) কোরিয়াবাসীর অত্যন্ত প্রিয় বাদ্যযন্ত্র।[১০৭]

॥ শ্যামদেশে সঙ্গীতের অভিব্যক্তি ॥

প্রাচ্য দেশগুলির ভিতর শ্যামরাজ্যেও সঙ্গীতের বিকাশ বিশেষভাবে হয়েছিল এবং এখনো এর অনুশীলন সে-দেশের সকল শ্রেণীর লোকের মধ্যে পাওয়া যায়। শ্যামদেশ তার সঙ্গীতের জন্য বর্মা, পেগু, চীন ও ও ভারতবর্ষের কাছে অশেষপ্রকারে ঋণী। শ্যামের সঙ্গীত সরল ও স্নিগ্ধ। বিভিন্ন রাগে লীলায়িত ছোট ছোট গানই সেখানকার সঙ্গীতসম্পদ। পাঁচটি মাত্র স্বরের বিকাশ শ্যামের সঙ্গীতেও পাওয়া যায়। হার্‌মোনিকা জাতীয় 'রেনট' (*Ranat*) শ্যামের প্রিয় বাদ্যযন্ত্র। চার রকম বাদ্যযন্ত্র সেখানে পাওয়া যায়—রেনট-এক, রেনট-থুম, রেনট-থোঙ্ ও রেনট-লেক্ (*Ranat-Ek, Ranat-Thoom, Ranat-Thong, Ranat-Lek*)। রেনট-থোঙ ও রেনট-লেক্ ধাতুনির্মিত এবং রেনট-এক্ কাঠের তৈরী। গঙ্ (Gong) শ্যামবাসীদের অত্যন্ত প্রিয় বাদ্যযন্ত্র। খঙ্-য়ই (*Khang-yai*) গোলাকার বাদ্যযন্ত্রবিশেষ, তাতে ১৬টি গঙ্

১০৭। Ibid., pp. 40—41.

সংযুক্ত থাকে। খঙ্-লেক (*Khong-Lek*) খঙ্-যইয়ের মতো দেখতে এবং তাতে ২১টি গঙের সমাবেশ দেখা যায়। তাছাড়া চামড়ার বাদ্যযন্ত্র (drum) হিসাবে টালোট্-পোটে (*Talot-Pote*), তফোন্ (*Taphone*), সঙ-না (*Song-nah*), থোন্ (*Thone*) প্রভৃতি এবং স-টই (*Saw-Tai*) ও সব্-সাম্সই (*Saw-Samsai*) বহুলিন (Violin) বা বেহালা জাতীয় বাদ্যযন্ত্র। এদের প্রত্যেকটিতে তিনটি কোরে তার থাকে। এ'দুটি বাদ্যযন্ত্র ভারতীয় ত্রিতার-বাদ্যযন্ত্রের মতো। সব্-ডুয়াঙ্ ও সব্-উ (*Saw-Duang, San-Oo*) দু'তার-বিশিষ্ট বেহয়লার মতো বাদ্যযন্ত্র। পী (*Pee*) শ্যামবাসীদের একটি প্রিয় যন্ত্র; এটি আইভরি বা মার্বেলপাথরে তৈরী।[১০৮]

॥ বর্মীয় সঙ্গীতের রূপ ॥

বর্মাদেশের সঙ্গীতও ভারতবর্ষের কাছে ঋণী। নৃত্য, গীত ও বাদ্যের প্রচলন বর্মার নাট্যাভিনয়ে যথেষ্টভাবে আছে। হিন্দুদের পৌরাণিক কাহিনীকে অবলম্বন কোরে বর্মীয় নাট্যাভিনয় অভিনীত হয়। সোউম (*Soung or Soum*), থ্রো (*Thro*), গঙ্ প্রভৃতি বর্মাদেশের সুপরিচিত বাদ্যযন্ত্র। কী-বেন বা কীওয়েন (*Kyee-wain*) অসংখ্য গঙ্-এর সমাবেশে অর্কেষ্ট্রাবিশেষ। ক্যাট্ (Cat) বাদ্যযন্ত্রে সাধারণত ১২ অথবা ১৩টি তার সংযুক্ত থাকে। ক্যাটযন্ত্রের পরিচয় দিতে, গিয়ে স্যর সৌরেন্দ্রমোহন ঠাকুর বলেছেন: "It has usually 12 or 13 strings, and supposing the lowest to be D, the scale does not rise by tones and half tones' D, E, F, G, but thus—1st string D, 2nd F, 3rd A. The 4th then begins with G, and the two following are B, and D. The 7th string, begins with C. The 8th and 9th are F and G, and so on with the remainder."[১০৯]

জার্মান সঙ্গীতশাস্ত্রী কার্ট সাচস সমগ্র প্রাচ্য-এশিয়ার থাটের (scale) বিকাশরহস্যের পরিচয় দিতে গিয়ে চীন, জাপান, শ্যাম, কাম্বোজ বা কাম্বোডিয়া, বর্মা প্রভৃতি দেশের স্বরগ্রামের কথা করেছেন। তিনি বলেছেন:

১০৮। Ibid., pp. 31—33.

১০৯। Cf. *Universal History of music* (1866), p. 47.

"The evolution of East Asiatic scales now begins to stand out. It starts from strictly pentatonic scales with thirds of any size. In a second stage, heptatonics appear in the form of seven loci for strictly pentatonic scales. * * * In China and Japan, on the contrary, scales have been rather well tempered to whole snd semitones and to major thirds. * * In Siam, Combodia, and Burma, on the other hand, seven loci have been assimilated to form almost equal seven-eighths of which are actually used in melodies."[১১০]

পরিশেষে উল্লেখযোগ্য যে, সঙ্গীতের আলোচনায় সকল দেশের সঙ্গীতের তুলনামূলক (comparative) অনুশীলন ও গবেষণার প্রয়োজন। এজন্য চাই অসঙ্কীর্ণ ও উদার মনোবৃত্তি এবং প্রাণপাত পরিশ্রম। কেবলই শিক্ষক বা আচার্যদের কাছ থেকে ব্যক্তিগতভাবে গান বা গৎ শিক্ষা কোরে সঙ্গীতকলার উন্নতিসাধন কোন দেশেই সম্ভবপর নয়। ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে শাস্ত্র ও সাধনার পাশাপাশি অনুশীলন করা উচিত এবং তাহলেই মনে হয় সঙ্গীতের ক্ষেত্র হবে প্রসারিত ও সমুন্নত।

॥ ঋগ্বেদ ও তার রচনাকাল ॥

ভারতবর্ষ সুপ্রাচীন দেশ এবং সকল দেশের সভ্যতা ও সংস্কৃতির আদিভূমি। ঋক্‌বেদ হিন্দুদের প্রাচীন সাহিত্য। ভাষা ও রচনার দিক থেকে বিচার কোরে অনেকে এর সংকলন-কাল নির্ণয় করেছেন খ্রীষ্টপূর্ব ১০০০ বছর। জার্মাণ-মনীষী পণ্ডিত ম্যাক্স-মূলার নির্ণয় করেছেন খ্রীষ্টপূর্ব ১২০০-১০০০। তিনি গিফোর্ড বক্তৃতায় (*Gifford Lectures, 1889*) এ' সম্বন্ধে বলেছেন: "* * that we cannot hope to fix a *terminus a quo*. Whether the Vedic were composed 1000, or 1500 or 2000 or 30000 B.C. no power on earth will ever determine"।[১১১] তিনি অন্যত্র

১১০। Cf. *The Rise of Music in the Ancient World* (1944), p. 185.

১১১। Cf. also (ক) উইণ্টারনিজ্: *A History af Indian Literature*, Vol. I (1927), p. 293; (খ) সিমারম্যান *Second Selection of Hymns from the Rigveda*, Appendix V, p. cxxxi.

বলেছেন: "It may be very brave to postulate 2000 B. C. or even 5000 B. C. as a minimum date for the Vedic hymns, but what is gained by such bravery ? * * What ever may be the date of the Vedic hymns, whether 1500 or or 15000 B. C., they have their own unique place and stand by themselves in the literature of the world"।[১১২]

ডঃ উইণ্টারনিজ্ ঋগ্বেদের-সংকলন-কাল খ্রীষ্টপূর্ব ২৫০০ বছরের বেশী বলেন নি। তিনি বলেছেন: "We cannot, however, explain the development of the whole of this great literature, if we assume as late a date as round about 1200 or 1500 B. C. as its starting point. We shall probably have to date the beginning of this development about 2000 or 2500 B. C., and the end of it between 750 and 500 B.C"।[১১৩] ডঃ উণ্টারনিজ্ অধ্যাপক ব্লুম্‌ফিল্ডের অভিমত উদ্ধৃত কোরে বলেছেন ব্লুম্‌ফিল্ড প্রমাণ করেছেন যে, ঋগ্বেদে ৪০,০০০টি পদের মধ্যে ৫০০০ পদের পুনরুক্তি দেখা যায়, সুতরাং তার সংকলনের আগেও ঋগ্বেদের মন্ত্রের অস্তিত্ব ছিল এ-কথা ধরে নেওয়া যায় এবং সেদিক থেকে ঋগ্বেদের মন্ত্রগুলির বয়স আরো প্রাচীন হওয়া উচিত।[১১৪] শ্রদ্ধেয় বালগঙ্গাধর তিলক ঋগ্বেদের সংকলন-কাল নির্ধারণ করেছেন খ্রীষ্টপূর্ব ৪৫০০ এবং অধ্যাপক হার্ম্যান জেকবির মতে খ্রীষ্টপূর্ব ৪৫০০। ডঃ বুলার (D. Buhlar) শ্রদ্ধেয় তিলক এবং কতকাংশে অধ্যাপক জেকবির মতবাদ সমর্থন করেছেন। তিনি বলেছেন: "* * It is natural that I find Prof, Jacobi's and Prof. Tilak's views not *Prima facie* incredible, and that I value the indications for the former existence of a *mrigasiras series* of the *naksatras* very highly."[১১৫]

১১২। Cf. *Indian Philosophy* (1912), pp. 34—55.

১১৩। Cf. *A History of Indian Literature*. Vol. I (1927), p. 310.

১১৪। (ক) Ibid., p. 301 ; (খ) Vide also ডঃ অবিনাশচন্দ্র দাস: *Rigvetic India* (1927), Chpts. V & XXVI.

১১৫। Cf. (ক) *Indian Antiquary* (1894), p. 248 ; (খ) *Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March 1932, No. I. pp. 154—155.

তবে একথা সত্য যে, যতদিন না সিন্ধু-সভ্যতার যথাযথ কাল নির্ধারিত হয় ততদিন ঋগ্বেদের সংকলন-কাল নির্ণয় করাও দুষ্কর এবং করলেও তা আনুমানিকই হবে। মহেঞ্জোদড়ো, হরপ্পা প্রভৃতি সুপ্রচীন প্রাগৈতিহাসিক দেশের সভ্যতা বৈদিক কিনা তাও বিশেষভাবে পরীক্ষা করা কর্তব্য। সিন্ধু-উপত্যকার নগরগুলিতে যে বৈদিক সভ্যতাসম্পন্ন লোক বসবাস করতো তার উল্লেখ কোরে রায়-বাহাদুর দীক্ষিত বলেছেন: 'The survival of copper as the proper material for sacrificial vessels in the Vedic civilization, which idea persists to the present day, is an indication of the fact that the Vedic people arrived in the Indus Valley in the same stage as the Indus civilization" । সুতরাং রায়-বাহাদুর দীক্ষিত প্রকারন্তরে স্বীকার করেছেন যে, সিন্ধু-সভ্যতা বৈদিক লোকেরাই গড়ে তুলেছিল, কাজেই বেদের তথা ঋগ্বেদের রচনাকাল[১১৬] এখনো-পর্যন্ত অমীমাংসিত বলাই সমীচীন হবে।

(গ) ডঃ সর্বপল্লী রাধাকৃষ্ণন্‌ও প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য মনীষীদের মতের উল্লেখ কোরে বলেছেন: "Some Indian scholars assign the Vedic hymns to 3000 B.C., others to 6000 B.C. The late Mr. Tilak dates the hymns about 4500 B.C. the Brahmanas 2500 B.C., The early Upanishad 1600 B, C., Jacobi puts the hymns at 4500 B. C. We assign them to the fifteenth century B. C. and trust that our will not be challenged as being too early."—*Indian Philosophy*, Vol. I (1940), p. 67.

১১৬। অধ্যাপক কিথ (A. B. Keith) ঋগ্বেদের রচনাকাল নিয়ে বিভিন্ন পাশ্চাত্য মনীষীদের মতবাদ উল্লেখ কোরে পরিশেষে বলেছেন: "If we seek to ascribe a higher date than this, we must recognize that we are dealing with conjectures for which no very substantial evidence can be adduced" (p. 7)। পুনরায় লুড্‌উইগ্‌, হিল্‌ব্রাণ্ড, জেকবী, হুইট্‌নী, ব্লুম্‌ফিল্ড প্রভৃতি পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের মতবাদের উল্লেখ কোরেও তিনি বলেছেন: "Ludwig in an elaborate examination ** could he deduced a date of the eleventh century B. C. * * but this has been totaly disproved by Whitney. * * Much more susstantial are the arguments adduced by Prof. Jacobi who sees traces of evidence that the Rigveda goes back as far as the third millennium B, C. * * In the second place, if the Rigveda is put as far back as 1500 B. C. * *".—Cf. *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishad*. Vol. I (1925), pp. 3-7.

প্রথম অধ্যায়

১। আদিম ও প্রাগৈতিহাসিক যুগ ॥

(—খ্রীষ্টপূর্ব ৫০০০-৩০০০)

প্রতিটি জিনিসের পিছনে একটি ঐতিহ্য আছে এবং সেই ঐতিহ্য গড়ে ওঠে তার ক্রমবিকাশ, বিবর্তন ও বিচিত্র বিবর্ধনের কাহিনীকে নিয়ে। নিত্য-নূতন ভাঙাগড়ার ভিতর দিয়ে সৃজনশীল গতিধারায় মানুষও সেই সুদূর অতীতের অনুন্নত অনুর্বর আদিম যুগ থেকে যাত্রা শুরু কোরে উপনীত হয়েছে আজ আধুনিক বিজ্ঞানের উন্নত যুগে। মনুষ্যজাতির ইতিহাস যেমন অনন্তবিস্তারী, মানুষের শিল্প, সংস্কৃতি ও সভ্যতার ইতিহাসও তেমনি অনন্ত ও বিস্তৃত। আদিম থেকে প্রাগৈতিহাসিক, ঐতিহাসিক তথা ঋগ্বৈদিক, ক্ল্যাসিক্যাল, মধ্য ও বর্তমান এই সকল যুগের স্তরেই লেখা আছে মানুষের ক্রমবিকাশ ও তার শিল্প-সংস্কৃতির প্রত্যক্ষ প্রমাণপঞ্জী। একথা সত্য যে, কোন একটি মানুষের জীবনেতিহাসের সত্যকার মূল্য নির্ধারিত হয় তার বুদ্ধি ও বোধির বিকাশের সময় থেকে, কিন্তু তবুও শৈশবের অকিঞ্চিৎকর ধূলাখেলা ও হাসিকান্নার স্মৃতিকে বাদ দিলে তার ইতিহাসের কলেবর থাকে অসম্পূর্ণ। সুতরাং জন্ম থেকেই শুরু হয় তার জীবনের ইতিহাস; ঐতিহাসিকেরাও তাই সামগ্রীক দৃষ্টিভঙ্গীকে দেন ইতিহাস লেখার পথে সমাদর।

কোন জাতির ইতিহাস যেমন গড়ে ওঠে তার সমাজ, আচার-ব্যবহার, শিল্প, সংস্কৃতি ও সভ্যতাকে নিয়ে, তেমনি কোন জাতির সমাজ, আচার-ব্যবহার, শিল্প, সাহিত্য, সংস্কৃতি এই প্রতিটির ইতিহাসও আবার গড়ে ওঠে এদের পারস্পরিক সাহচর্যকে নিয়ে। ভারতীয় সঙ্গীতেরও একটি ইতিহাস আছে এবং সেই ইতিহাস অন্যান্য দেশের সঙ্গীতের ইতিহাসের চেয়ে বরং আরো বৈশিষ্ট্যপূর্ণ। সুপ্রাচীন কাল থেকে আজ-পর্যন্ত অনুন্নত থেকে উন্নত গতিমুখী ক্রমবিকাশের পথেই সৃষ্টি হয়েছে ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস। কত শত ভাঙাগড়ার পথে পুরাতনের বুকে নূতনের হয়েছে অভিযান বরং উত্থান ও পতনের অপরিহার্য কালস্রোতের আবর্ত-পথেই ভারতীয় সঙ্গীতের রূপ হয়েছে গঠিত। অবশ্য যুগে যুগে এর রূপে হয়েছে বিবর্তনের সৃষ্টি,

কিন্তু সেই বিবর্তনের মাঝেই ইতিহাস দিয়েছে ভারতীয় সংস্কৃতির গৌরবময় চিরসমুজ্জল পরিচয়।

প্রথিতযশ ঐতিহাসিক স্যর যদুনাথ সরকার বলেছেন: "It is the duty of the historian not to let that past be forgetten. He must trace these gifts back to their sources, give them their due place in the time-scheme, and show how they influenced or prepared the succeeding ages, and what portion of present day Indian life and thought is the distinctive contribution of each race or creed that has lived in their land."[১]

॥ সঙ্গীতে ঐতিহাসিক দৃষ্টি ॥

ইতিহাসেব কাজ হোল অতীতের সকল-কিছু ভাল ও মন্দ—ছোট ও বড় ঘটনাকে বর্তমানের দর্পণে প্রতিফলিত করা। ভারতবাসী যুগে যুগে সৃষ্টি করেছে নগর, গ্রাম, সমাজ, শিল্প, সাহিত্য, বিজ্ঞান, ধর্ম ও দর্শন এবং এদেরই মাধ্যমে গড়ে তুলেছে তার সভ্যতা ও সংস্কৃতির প্রাসাদ।

এখন সঙ্গীতের ইতিহাস বলতে আমরা বুঝি কি? কেবলই বাস্তব ঘটনা-পারম্পর্যের সঞ্চয়ন কখনও ইতিহাসের সার্থক রূপ সৃষ্টি করতে পারে না, তাই প্রথম—প্রয়োজন ঘটনাগুলি কোন্ সময়ে ক্যামন কোরে কোথায় বিকাশলাভ করেছিল এবং কিভাবে তারা পুষ্টিলাভ করেছিল সে সবের যথাযথ প্রমাণযোগ্য তথ্য সংগ্রহ করা; দ্বিতীয়—বিচার-বিবেচনার সঙ্গে বিভিন্ন যুগের সংগৃহীত বিচিত্র রকমের শীলমোহর, পুঁথিপত্র, প্রত্নতাত্ত্বিক অনুসন্ধানে পাওয়া সামগ্রী, পুরাতত্ত্ববিভাগে রক্ষিত প্রাচীন দ্রব্যসামগ্রী প্রভৃতিকে ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে লক্ষ্য করা; এবং তৃতীয়—একদেশের প্রাচীন দ্রব্যসামগ্রী, সন-তারিখ প্রভৃতির তুলনামূলক অনুশীলন করা।

॥ ইতিহাসের কালবিভাগ ॥

ভারতের সমগ্র সাংগীতিক ইতিহাসকে আমরা মোটামুটি তিন ভাগে ভাগ করতে পারি ও সে তিনটি ভাগ হোল: (১) প্রাচীন যুগ, (২) মধ্যযুগ ও (৩) বর্তমান যুগ। (১) প্রাচীন যুগের মধ্যে অন্তর্ভুক্ত আদিম (primi-

১। Cf. *India through Ages* (1951) p. 2

tive), প্রাগৈতিহাসিক বা প্রাগ্বৈদিক (prehistoric or pre-Vedic), বৈদিক (Vedic) ও সাংস্কৃতিক (Classical) যুগের ধারা। সুতরাং প্রাচীন যুগের কাল-পরিমাণ নির্ধারিত হবে অন্ধুর্বর আদিম যুগ থেকে খ্রীষ্টীয় ১১৫০—১২০০ শতক ; (২) মধ্যযুগের খ্রীষ্টীয় ১৩০০ থেকে খ্রীষ্টীয় ১৮০০ শতক এবং বর্তমান যুগের খ্রীষ্টীয় ১৯০০ থেকে বর্তমানকাল পর্যন্ত। পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাসকে একটু ভিন্নভাবে ভাগ করেছেন। তাঁর মতে,

(১) হিন্দুযুগ—বৈদিক কাল থেকে খ্রীষ্টীয় ১০ম শতক,

(২) মুসলমান-যুগ—খ্রীষ্টীয় ১১শ থেকে খ্রীষ্টীয় ১৮শ শতক ;

(৩) ইংরাজ-যুগ—খ্রীষ্টীয় ১৯শ থেকে বর্তমান কাল।

তবে পূর্বোক্ত বিভাগই সকল ঐতিহাসিক স্বীকার করেন এবং নানান দিক থেকে তা যুক্তিসঙ্গত।

॥ ভারতীয় জাতি ॥

প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য নৃতত্ত্ব ও ভাষাতত্ত্ববিদ্ অধিকাংশ পণ্ডিতের অভিমতে নেগ্রিটোজাতি নাকি ভারতবর্ষের আদিম জাতি। অস্ট্রিকজাতি দক্ষিণ-পূর্ব এশিয়া থেকে পূর্বভারতে প্রবেশ করে। পরে ককেশীয়জাতি নানান দলে বিভক্ত হোয়ে ভারতের উত্তর-পশ্চিম দিকে বসবাস করতে আরম্ভ করে। এদের প্রথম শাখার নাম দ্রাবিড়। অবশ্য এ'সম্বন্ধেও মতভেদ আছে। ভাষাবিদ্দের অভিমতে দ্রাবিড়রা আসলে নাকি তুরাণীয়জাতি। অনেকের কেন, অধিকাংশের মতে এরাই আর্যজাতির শাখা, 'দ্রবদিড়-সাম' গান করতো বোলে এদের বলা হোত দ্রাবিড় বা দ্রবিড়। পরে এদের দক্ষিণদেশবাসী বোলে অভিহিত করা হয়েছে। অনেক ভাষাতত্ত্ববিদ্দের মতে সামুদ্রিক বা প্রোটো-মেডিটেরিয়ান, পাহাড়ী বা আল্পাইন ও উত্তরদেশীয় বা নর্ডিক-ককেশীয় এই তিন শাখার মধ্যে দ্রাবিড়রা সামুদ্রিক বা প্রোটো-মেডিটেরিয়ান-জাতির গোষ্ঠিভুক্ত। এদের আগে অথবা পরে পাহাড়ী বা আলপাইনজাতি তথা পামিরীয়গণ উত্তর-পশ্চিম দিক দিয়ে ভারতে প্রবেশ করে। এদের পরে উত্তরদেশীয় বৈদিক আর্যজাতি উত্তর-পশ্চিম দিক দিয়ে ভারতে আগমন করে। অবশ্য আর্যজাতির বাইরে থেকে ভারতে প্রবেশের কথা অনেকে স্বীকার করেন না, তাঁদের মতে আর্যজাতি অনার্যদের মতো ভারতেরই আদিম জাতি।

কিন্তু যাঁরা আর্যজাতির বহির্দেশ থেকে ভারতে প্রবেশের কথা স্বীকার করেন তাঁদের মতে আর্যজাতির ভারতে প্রবেশের সময়ে বা তার কিছু আগে মঙ্গোলীয়জাতির কোন কোন শাখা ও বিশেষ কোরে তিব্বত-ব্রাহ্মীশাখা উত্তর-পূর্ব দিক দিয়ে ভারতে প্রবেশ করে। মাননীয় হাইড ক্লার্ক, রিজলি, হ্যাডন, ফারগুসন, হল, ভিন্সেন্ট স্মিথ প্রভৃতি পাশ্চাত্য পণ্ডিত ও ঐতিহাসিকেরা এই মতের পৃষ্ঠপোষক।

॥ সুপ্রাচীন আদিম যুগ ॥

আদিম যুগে (primitive period) নৃত্য-গীতের প্রসঙ্গে পাশ্চাত্য পণ্ডিত হ্যাম্বলি (W. D. Hambly) বলেছেন : "The student of primitive music and dancing will have to cultivate a habit of broad-minded consideration for the actions of backward races. In other words, he must have imagination and sympathy combined with the power of temporality detaching himself from his own mental training and view-point"। একথা আবার সত্য যে, আধুনিক উন্নত বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গী ও মনোভাব নিয়ে যদি সুদূর অতীতে সেই আদিম যুগের সঙ্গীত-উপাদানের দিকে দৃষ্টি প্রসারিত করি তবে নিশ্চয়ই ভুল করা হবে। স্বরসমীকরণ, স্বরসংবাদ বা শ্রুতির বৈজ্ঞানিক বিভাগ ও বিশ্লেষণপ্রণালী তখন নিশ্চয়ই ছিল না বা থাকাও সম্ভব নয়, সুতরাং বর্তমান উন্নত স্তরের মানসিক প্রস্তুতি ও ধারণা নিয়ে অতীতের অনুন্নত যুগের সঙ্গীত-সম্বন্ধে অনুসন্ধান করতে গেলে নিশ্চয়ই সকল প্রচেষ্টা বিফলতায় পর্যব্যসিত হবে। কারণ সুপ্রাচীন আদিম যুগীয় সঙ্গীতের অনুশীলনক্ষেত্র সম্পূর্ণ ভিন্ন ধরণের ছিল। তাই সুদূর অতীতের পরিবেশ ও বিকাশের উপলব্ধি নিয়েই আমাদের আদিম সঙ্গীত-সম্বন্ধে পরীক্ষা-নিরীক্ষা আরম্ভ করা উচিত। পাশ্চাত্য সঙ্গীততত্ত্ববিদ্ মরিয়স সিনাইডার বিশ্বের আদিম সঙ্গীতের আলোচনাপ্রসঙ্গে বলেছেন : "Primitive music is a separte field of its own, but to a much greater extent than art music it is bound up with everyday life and with many special factors: psychological, sociological, religious, symbolic, and linguistic".

আদিমকালের বীণা তথা ধনুর্যন্ত্র

(প্রাচীন যুগের দক্ষিণ-আফ্রিকা)

আদিম যুগের মানুষ গান করতো ও নাচতো তার মনের কোন একটি নির্দিষ্ট ভাবকে প্রকাশ করার জন্য এবং তার গানে একটি মাত্র সুর তথা স্বরের বারংবার অনুবর্তন বা আবৃত্তি থাকলেও সেই পৌনপুন্যের মধ্যে কতকগুলির মনোবৈজ্ঞানিকী ধারা ছিল। সে গানের মাধ্যমে অসুখ সারাতো বা ভূত-প্রেত তাড়াতো, সুতরাং সেই অসুখ প্রভৃতি সারানোর পিছনে থাকতো তার একটি মনোবল ও কেন্দ্রগত শক্তি। নাচের মধ্যেও তাই। সিনাইডার তাই বলেছেন: "Music and dancing create movement which generates something that is more than the original movement itself"। আদিম যুগের মানুষ প্রাণের উচ্ছ্বাসে গান করতো ও সঙ্গে সঙ্গে সচেতন থাকতো তার মধ্যে কোন এক সুপ্ত শক্তির বিষয়ে। দৈনন্দিন জীবনগতির মধ্যে হয়তো সেই শক্তির প্রকাশকে অনুভব করতে পারতো না, কিন্তু নৃত্য-গীতের সময়ে সেই শক্তির বিকাশকে সে অনুভব করতো। রোগ-সারানো বা কোন অমঙ্গল দূরীকরণের ব্যাপারেও নৃত্য ও গীতের সঙ্গে তার মনোশক্তির প্রভাবও সে বুঝতে পারতো। বর্তমান শিল্পসৌন্দর্যের জগতে অতীতের সেই অনুন্নত নৃত্য ও গীতের কোন মূল্যই হয়তো নির্ধারিত না হোতে পারে, অথবা শিল্পের মর্যাদা হয়তো তাকে না দিতেও পারি, কিন্তু উন্নত শিল্পবিকাশের যে তারা মূল-উৎস একথা অস্বীকার করার উপায় নাই। সিনাইডার এই মতের সমর্থন কোরে বলেছেন: "Nevertheless, even in the oldest cultures we find the preconditions of art: the mastery and more or less conscious shaping of the medium of expression. Where the singer, who is at the same time dancing, tries to achieve a certain regularity of his movements, his singing takes on regular musical forms".

সভ্যতার অগ্রগতির সঙ্গে সঙ্গে শিল্প ও সংস্কৃতির অগ্রগতিও সূচিত হয়। অতীতের অনুন্নত আদিম অধিবাসী তার বুদ্ধির ক্রমবিকাশের সঙ্গে সঙ্গে অনুর্বর থেকে উর্বর সভ্যতা, শিল্প ও সংস্কৃতির রূপকে ধীরে ধীরে গড়ে তুলেছে। ভিয়েনার প্রখ্যাত পণ্ডিত অধ্যাপক মেনঘিন (O. Menghin) মানব-সভ্যতায় অগ্রগতির একটি পরিকল্পনা উপস্থাপন কোরে বলেছেন মানব-সভ্যতার ঐতিহাসিক পরিণতির সূচনা হয় মানুষের শিকার-জীবন থেকে। তারপর হয় মানুষ কৃষিজীবি ও পশুপালক এবং এর পরই হয় তার উন্নত সভ্যতার

বিকাশ। এই কয়টি পরিণতির স্তরেই নৃত্য-গীতের বিকাশ ছিল অব্যাহত—যদিও সেই বিকাশের মধ্যে থাকতো সময় অনুসারে কিছু কিছু বৈশিষ্ট্য। অধ্যাপক মেনঘিন বলেছেন নিম্নলিখিত শ্রেণী ও বিকাশ অনুযায়ীই আদিম-বাসীদের নৃত্য-গীতের ছিল প্রকৃতি,

শিকারী	পশুপালক	কৃষিজীবী
(১)	(২)	(৩)

পুরুষ	স্ত্রী
গানে ছন্দের ও গতির প্রাচুর্য	গানে সুরের প্রাচুর্য
↓	↓
স্ত্রী বা পুরুষ এককভাবে গান করতো	সমবেতভাবে গান করতো

পাশ্চাত্য সঙ্গীততত্ত্ববিদ্ হাম্বলি (W. D. Humbly) নৃত্যের প্রসঙ্গে কি কি ধরণের নৃত্য আদিম যুগে অনুষ্ঠিত হোত তার একটা নিদর্শন দিয়েছেন এবং সেই নৃত্যের অনুযায়ী গীতের প্রকৃতিও ছিল বুঝতে হবে। তিনি বলেছেন,

নৃত্য (ও গীত)

সামাজিক	ভৌতিক ও ধর্মমূলক
(১) জন্ম-সম্বন্ধীয়	(১) পূজা-সম্বন্ধীয়— সূর্য, চন্দ্র, অগ্নি, সর্প, বৃক্ষ, পিতৃ-পুরুষ, ভূতপ্রেত প্রভৃতি।
(২) সংস্কার-সম্বন্ধীয় (স্ত্রী ও পুরুষ)	(২) খাদ্য-সম্বন্ধীয়— পশুশিকার বৃষ্টি-আমন্ত্রণ, ফসল-উৎপাদন প্রভৃতি।
(৩) বিবাহ-সম্বন্ধীয়	(৩) রোগ-সম্বন্ধীয়
(৪) বিভিন্ন সামাজিক অনুষ্ঠানমূলক	(৪) মৃত্যু ও মৃতদেহ-সম্বন্ধীয়— নৃত্য ও গীত।
(৫) যুদ্ধ-সম্বন্ধীয়	

সুতরাং সুপ্রাচীন আদিম যুগের অধিবাসীরা প্রথমে অরণ্যচারী রূপে উন্মুক্ত স্থানে, গুহায়, পর্বতে ও বনে জঙ্গলে বাস করলেও তাদের মধ্যে সমাজবন্ধন ছিল, তারা স্বজন-পরিজন নিয়ে একত্রে বাস করতো, তাদের জীবনে সুখ-দুঃখ,

মান-অভিমান, আনন্দ-নিরানন্দ সবই ছিল। দৈনন্দিন জীবনে ক্লান্তি ও দুঃখের হাত থেকে ক্ষণিকের জন্যও পরিত্রাণ পাবার জন্য তারা নৃত্য-গীতের অনুষ্ঠান করতো এবং নৃত্য-গীত ছিল তাদের জীবনের একটি অপরিহার্য সামগ্রী।

॥ আদিম সঙ্গীতের গতি ও প্রকৃতি ॥

প্রত্নতাত্ত্বিক গবেষণা ও অনুসন্ধান থেকে জানা যায়, সুপ্রাচীন আদিম অধিবাসীরা হাড়ের বা বাঁশের বাঁশী তৈরী করতে জানতো। তাদের গানের সুরে একটি, দুটি অথবা তিনটি স্বরের সমাবেশ থাকতো। তারা বিভিন্ন উৎসবে নানান ছন্দে নৃত্য করতো। তবে নৃত্যে উদ্দাম গতিই ছিল প্রধান। সামনে ও পিছনে অগ্রসর হোয়ে দলবদ্ধভাবে তারা চামড়ার বাদ্য (মৃদঙ্গ) ও বাঁশীর ছন্দের ও সুরের সঙ্গে তালে তালে নৃত্য করতো। সেই নৃত্য ও গীত প্রায় সমস্ত রাত্রি অথবা সমস্ত দিন ও রাত্রি, কখনো কখনো একাধিক দিন পর্যন্ত স্থায়ী হোত। করতালি দিয়ে তারা নৃত্য ও গীতের ছন্দ রাখতো। অনেক পণ্ডিতের মতে সুপ্রাচীন যুগে আদিম অধিবাসীদের করতালিই নাকি পরবর্তী কালে তালি বা তালে পরিণত হয়েছিল। করতালির সঙ্গে সঙ্গে মাথা ও অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের সঞ্চলন থাকতো। বিশেষ কোরে সম্মোহন-ব্যাপারে (magic), ধর্মে, জন্ম ও বিবাহ উৎসবে, শিকারে, যুদ্ধে, বিভিন্ন ঋতুতে, চিকিৎসা-ব্যাপারে, অন্তেষ্টিক্রিয়া প্রভৃতিতে তারা নৃত্য-গীত করতো। চাষ-আবাদের কৌশল যখন আয়ত্ত করলো তখন জমীচাষ, ফসল রোওয়া ও ফসল কাটার সময়েও তারা নৃত্য-গীতের অনুষ্ঠান করতো। চাষ-আবাদের সময় নৃত্য-গীত করার অর্থই ছিল শস্য-উৎপাদনের শক্তি-সামর্থ্যকে বাড়ানো। তারা ভূতাপসারণ ও মৃত আত্মার আবাহন-ব্যাপারেও নৃত্য-গীত করতো। তারা গাছ, পাথর, যূপ ও স্তূপের পূজা করতো। যূপ ও স্তূপকে তারা সূর্যের প্রতিনিধি ভাবতো এবং সে পূজার প্রধান অঙ্গ ছিল নৃত্য, গীত ও বাদ্য। পুরুষ ও নারী উভয়ে মিলে অথবা পৃথক পৃথক ভাবে নৃত্য ও গীতের অনুষ্ঠান করতো।

আদিম অধিবাসীদের গানের ধারা ও প্রকৃতি কি ধরণের ছিল সে সম্বন্ধে মাননীয় ম্যাক্-কুলোক (J. A. Mac-Culloch) বলেছেন আদিম অধি-বাসীদের অনুন্নত গান বেশীর ভাগ ছিল একঘেয়ে,—গানে এক বা দুই স্বরের

দীর্ঘায়ন, পুনরুচ্চারিত ও অল্পকালস্থায়ী। অথবা তিনি বলেছেন: "Savage melodies or tunes were never long. They consisted of a few notes, and a phrase tended to be endlessly repeated. A primitive people like the Veddas had two-note songs with a descent from the higher to the lower tone. Other songs had a third note of a higher pitch, and others, again, had a fourth note, usually a tone below the tonic।" গীত ও স্বরের গতি ছিল উচ্চ থেকে নীচের দিকে (downwords),—যেমন বৈদিক সামগানে স্বরের গতি আমরা লক্ষ্য করি উচ্চ সপ্তক থেকে নিম্ন সপ্তকের দিকে। গানে উচ্চ ও নীচ এই ছুটি স্বর অথবা দুইয়ের সমতারক্ষক তৃতীয় স্বর বৈদিক উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত এই স্থানস্বরের (base or accent tones) কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। মাননীয় মায়ার্স (C. S. Myers) আদিম গানের সম্বন্ধে বলেছেন: "Most of the primitive forms of songs or chants were rhythmic with the minimum of tune or melody. The savages were fond of repeating a phrase in a rhythmic manner, and in repeatation the voices were uttered the words or sounds in varying notes, generally two, a higher and a lower"। বেদুয়িন, মলু, কেনিয়ান প্রভৃতি আদিম জাতি ও তাদের বর্তমান বংশধরদের গানেও এই ধরণের গতি ও রীতি লক্ষ্য করা যায়। মাননীয় হাম্বলি তাঁর *The Tribal Dance* (1926) গ্রন্থে এ'সম্বন্ধে বিশদভাবে আলোচনা করেছেন। তিনি বলেছেন স্থপ্রাচীন আদিম অধিবাসীদের নৃত্য অনেকটা বন্য পশুদের অনুকরণে অনুষ্ঠিত হোত। তিনি বলেছেন: "Dances were also performed for sex atrraction, selection of bride or bridegroom, along with songs, which were mostly sung guturally at first, and then in much higher key. Their dances were mostly in imitation of the movements of the wild animals, and songs were reproduced in imitation of the notes of the birds and animals"। স্থপ্রাচীন অনুন্নত অধিবাসীদের স্বরানুকরণ ঋক্-প্রাতিশাখ্যের "চাষস্ত বদতে মাত্রাং দ্বিমাত্রাং বায়সোঽব্রবীৎ" এবং পাণিনি

প্রভৃতি শিক্ষাকারদের পশু-পক্ষীদের ডাক থেকে বা ডাকের অনুকরণে লৌকিক ষড়্‌জাদি স্বরের বিকাশের কথা স্মরণ করিয়ে দেয়।

॥ আদিম যুগের বাদ্যযন্ত্র ॥

আদিম অধিবাসীদের বাদ্যযন্ত্র হিসাবে প্রধানত চামড়ার মাদলজাতীয় বাদ্য এবং হাড়, বাঁশ বা কাঠের তৈরী বাঁশী থাকতো। পশুর অন্ত্র দিয়ে ধনুকের আকারে একরকমের বাদ্যযন্ত্র ছিল, অস্ত্রে তৈরী ধনুক দিয়ে তা বাজানো হোত। পাশ্চাত্য পণ্ডিতগণ একেই ধনুযন্ত্র বা bow-instrument বলেছেন এবং এই ধনুযন্ত্রই ক্রমবর্ধিত হোয়ে পরবর্তীকালে বাহুলীন বা বেহালা বাদ্যযন্ত্রে পরিণত হয়েছে। বীণাদি বাদ্যযন্ত্রের সৃষ্টিরহস্যও তাই। একতারা ও দোতারার মতো অপরিণত আকারের বাদ্যযন্ত্রও সুপ্রাচীন ভারতে ব্যবহৃত হোত। হাম্বলি বলেছেন: "During stone age, the slender bones of the birds were often made into whistles. The bones of the animals were also drilled with a sharp flint instrument to produce pipes, instead of bomboo or wood"। ম্যাক-কুলোক বলেছেন: "Whistles and flutes, made of human or animal bones, have been found in deposites of the palaeolithic and neolithic ages, the flutes, being pierced with holes at regular intervals or consisting of two bones, which when joined, would make modulated tones"। তালপাতা থেকে সুতা (fibers) তৈরী কোরে কাঠ বা বাঁশের দণ্ডে সংলগ্ন কোরেও বাদ্যযন্ত্র তৈরী হোত।

সুপ্রাচীন ভারতের অনুন্নত অধিবাসীরা ছিল অত্যন্ত রক্ষণশীল জাতি। তাদের বংশধরেরা ভারতের বিভিন্ন সীমান্তে বনজঙ্গলে ও পার্ব্বত্যপ্রদেশে আত্মরক্ষা কোরে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের প্রাচীন ধারাকে আজও বজায় রেখেছে। চট্টগ্রাম, নিকা, আসামের আরাকান-অঞ্চল, ছোটনাগপুর, উড়িষ্যা, মধ্যপ্রদেশ, বিন্ধ্য ও হিমালয় পর্বতের বিভিন্ন প্রদেশ, ত্রিপুরা ও অন্যান্য অরণ্যপ্রদেশে তাদের কর্মজীবনে ও আনন্দানুষ্ঠানে এখনও নৃত্য-গীত অব্যাহত আছে। মেজর প্লেফেয়ার, রেভারেণ্ড সিডনি এণ্ডেল, বাম্ফিল্ড, ফুলার, জে. ডি. এণ্ডারসন, এন. ই. পারি, মিলস, উইলিম কার্লসন স্মিথ, লেফনেণ্ট-কর্নেল কার্ডন, স্যর চার্লস লায়াল, এ্যালেন, স্যর জোসেফ হুকার, বোম্পাস, উইলিয়াম হাণ্টার

প্রভৃতি পাশ্চাত্য জাতিতত্ত্ববিদ্ গারো, কুকী, নাগা, কাচারি, লাখের, বোরো, ওরাওঁ এবং অন্যান্য অধিবাসীদের নৃত্য-গীত সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। অতীতের সেই আদিমবাসীদের নৃত্য-গীতই ক্রমপরিণতি লাভ কোরে প্রাগৈতিহাসিক সিন্ধু-সভ্যতার শিল্প-সংস্কৃতির সম্পদ-রূপে আত্মপ্রকাশ করেছিল। বৈদিক সঙ্গীত সামগান আরও উন্নত ছিল। বাদ্যযন্ত্র হিসাবে বিচিত্র রকমের বীণা, বেণু ও মৃদঙ্গ আরও সুষ্ঠু আকার নিয়ে বৈদিক যুগে আত্মপ্রকাশ করেছিল। সুতরাং প্রাগ্বৈদিক এবং বৈদিক সঙ্গীতও সুপ্রাচীন অনুন্নত আদিম অধিবাসীদের সঙ্গীতের কাছে নিশ্চয়ই ঋণী ছিল।

॥ প্রাগৈতিহাসিক সভ্যতায় সঙ্গীতের উপাদান ॥

অনেকে ভারতীয় সভ্যতা ও সংস্কৃতির মান নির্ণয় করেন ঋগ্বেদ-রচনার কাল থেকে এবং ঋগ্বেদের বর্তমান গঠনপ্রকৃতি ও রূপ অনুশীলন কোরে তার রচনাকাল নিরূপণ করেন প্রায় খ্রীষ্টপূর্ব দেড় হাজার বছরেরও বেশী। ঐতিহাসিক ডঃ রমেশচন্দ্র মজুমদার বলেন: "The view that dates the *Rik-Samhitā, in its present form,* to about 1000 B. C. cannot, therefore, regarded as absolutely wide of the mark and altogether without any basis of support in Indian tradition. But it must be remembered that although the *Rik-Samhitā* might have received to final shape in about 1000 B. C., some of its contents are much older, and go back certainly to 1500 B.C. and not improbably even so a much earlier date"।[২] যাঁরা আবার সুপ্রাচীন সিন্ধু সভ্যতা ও সংস্কৃতির মধ্যে বৈদিক তথা ঋগ্বৈদিক সভ্যতা ও সংস্কৃতির উপাদান ওতঃপ্রোত দেখেন তাঁরা ঋগ্বেদ-রচনার কাল নির্ণয় করেন খ্রীষ্টপূর্ব পাঁচ-ছ' হাজারেরও বেশী। কিন্তু স্যর জন. মার্শাল ও বেশীর ভাগ প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য প্রত্নতাত্ত্বিক এবং ঐতিহাসিকেরা এ' অভিমত গ্রহণ করেন না। মহেঞ্জোদড়ো, হরপ্পা, ও সিন্ধু-উপত্যকার অন্যান্য ধ্বংসস্তূপ আবিষ্কৃত হবার পর প্রত্নতাত্ত্বিকেরা তাদের সভ্যতা ও সংস্কৃতিকে বলেছেন

২। Vide *History and Culture of the Indian People,* Vol. I (published by George Allen & Unwin Ltd., 1951), *Preface,* p. 18.

প্রাগৈতিহাসিক বা প্রাগ্বৈদিক এবং স্যর জন মার্শাল ও তাঁর মতানুবর্তীরা সেই সভ্যতা ও সংস্কৃতির কাল-পরিমাণ নির্ণয় করেছেন খ্রীষ্টপূর্ব ৫০০০ থেকে খ্রীষ্টপূর্ব ৩০০০। কোন কোন ঐতিহাসিক ও প্রত্নতাত্ত্বিক সিন্ধুনগরীর ধ্বংসস্তূপ থেকে আবিষ্কৃত কয়েকটি উপাদানের (relics) নিদর্শন দেখে সিন্ধু-সভ্যতার কাল নির্ণয় করেন খ্রীষ্টপূর্ব ৪০০০। মাননীয় গাড (Mr. Gadd) ও অধ্যাপক ল্যাঙ্‌ডন (Prof. Langdon) মহেঞ্জোদড়ো থেকে পাওয়া দু'টি শীলমোহরের (seal) সঙ্গে উর (Ur) ও কিশে (Kish) পাওয়া শীলমোহরের সাদৃশ্য দেখে অনুমান করেন সিন্ধু-সভ্যতা ও সংস্কৃতির কাল খ্রীষ্টপূর্ব ২৮০০ হাজার বছরেরও আগের ("Iudus civilization must go back to an age before 2800 B. C",)। অধ্যাপক ল্যাঙ্‌ডন আরও বলেন যে, প্রাচীন ব্রাহ্মী-অক্ষর প্রথম আবিষ্কৃত হয় সিন্ধু-উপত্যকা থেকে এবং তা থেকে অনুমান হয় খ্রীষ্টপূর্ব ১৫০০ বছরেরও আগে ভারতবর্ষে ইন্দো-আরিয়ান লোকদের বসবাস ছিল, কেননা ঠিক ঐ সময়ে ইন্দো-আরিয়ানরা ভারতবর্ষে প্রথম উপনিবেশ স্থাপন করে। মোটকথা অধ্যাপক ল্যাঙ্‌ডনের বিশ্বাস যে, ইন্দো-আরিয়ান বা আর্যেরা বাইরে থেকে এসেই ভারতে বসবাস করে। তাছাড়া সিন্ধু-উপত্যকা থেকে ব্রাহ্মী-অক্ষরের প্রথম আবিষ্কার হয় এই অনুমান সত্য হোলে একথাও বিশ্বাস করতে হয় ইন্দো-আরিয়ানদের সঙ্গে সিন্ধু-উপত্যকার অধিবাসীদের আগে থেকেই যোগসূত্র ছিল। কিন্তু ডঃ নরেন্দ্রনাথ লাহা এ'মতকে সমীচীন বোলে গ্রহণ করেন নি। তিনি বলেছেন: "Hence the fact of the derivation of the Brāhmi script from the Indus pictographs cannot be made to support the inference that the Indo-Aryans were established in India long before 1500 B. C. making it possible for them to have a contact with the authors of the Indus Civilization".*

স্যর জন. মার্শালের অভিমত আবার অধ্যাপক ল্যাঙ্‌ডনের অনুরূপ নয়। মার্শালের মতে বৈদিক তথা ঋগ্বৈদিক সভ্যতা ও সংস্কৃতি গড়ে উঠেছিল প্রাগ্বৈদিক মহেঞ্জোদাড়ো ও হরপ্পা সভ্যতার অনেক পরে। প্রত্নতাত্ত্বিক ও

৩। Vide *Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March, 1922, No 1, pp. 151-152.

ঐতিহাসিক রাখালদাস বন্দ্যোপাধ্যায়, রায় বাহাদুর রমাপ্রসাদ চন্দ, রায় বাহাদুর দয়ারাম শাহানি, ডঃ আর্নেষ্ট ম্যাকে, ফাদার হেরাস, রায় বাহাদুর দীক্ষিত, ননীগোপাল মজুমদার প্রভৃতি ঐতিহাসিকদের মতে প্রাগৈতিহাসিক ইন্দো-আরিয়ানরা ছিল 'পণি' বা বণিক এবং তারাই গড়ে তুলেছিল সুপ্রাচীন সিন্ধু-উপত্যকার সম্পদ ও সভ্যতা এবং বৈদিক সভ্যতা ও সংস্কৃতির সৃষ্টি হয়েছিল প্রাগৈতিহাসিক সিন্ধু-সভ্যতারও পরে,—যদিও প্রাগৈতিহাসিক ও বৈদিক সভ্যতার মধ্যে সংরক্ষিত ছিল একটি যোগসূত্রের অবিচ্ছিন্ন ধারা। কিন্তু ডঃ লক্ষণস্বরূপ এ'মতকে সমর্থন করেন নি। তিনি বলেছেন ঋগ্বৈদিক আর্যেরাই আসলে সুপ্রাচীন সিন্ধু-সভ্যতা ও সংস্কৃতির স্রষ্টা এবং ভারতের তারা ছিল অধিবাসী।[৪] ডঃ ভূপেন্দ্রনাথ দত্তের অভিমতও তাই। তিনি বলেন: "Indo-Aryans were not strangers in Indus Valley, and the people of that ancient city and the Vedic Aryans belonged to the same ethnic-cultural group"।[৫] রায় বাহাদুর দীক্ষিত খোলাখুলিভাবে একথা স্বীকার না করলেও প্রাগৈতিহাসিক সিন্ধু-নগরীতে যে বৈদিক লোকের অন্তর্নিবেশ ছিল একথা স্বীকার করেছেন। তিনি বলেছেন: " * * the survival of copper as the proper material for sacrificial vessels in the Vedic civilization, which idea persists to the present day, is an indication of the fact that the Vedic people arrieved in the Valley in the same stage as the Indus civilization".

ডঃ রাধাকুমুদ মুখোপাধ্যায় প্রাচীন মতের অনুসরণ কোরে বলেছেন অনার্যেরাই সিন্ধু-সভ্যতার স্রষ্টা এবং তারাই ঋগ্বৈদিক যুগের অনার্যজাতি "(thus the non-Aryans of the Rigveda, may in a sense, be taken to be non-Aryan responsible for the Indus civilization)।"[৬] ডঃ পুশলকর মধ্যপন্থা গ্রহণ কোরে বলেছেন আর্য ও অনার্য এই উভয়ের সমবেত চেষ্টায় সিন্ধু-সভ্যতার প্রাসাদ গড়ে উঠেছিল। তিনি বলেছেন: "It

৪। Vide *Indian Culture*, Vol. IV, Octo. 1937, No. 2 p. 153.

৫। Vide *Man in India*, Vol. XVII, Nos, 1 & 2, March and June, 1931, p. 27.

৬। Vide *Hindu Civilization* (2nd ed., 1950), p. 32.

would not, therefore, be correct to ascribe the authorship of the Indus Valley culture to the Aryan or any other particular race. It represents the synthesis of the Aryan and non-Aryan cultures. The utmost that we can say is that the Rigvedic Aryans probably formed an important part of the populace in those days, and contributed their share to the evolution of the Indus Valley civilization।' আবার অনেকের মতে সুপ্রাচীন সিন্ধু-সভ্যতা গড়ে তুলেছিল মেসোপটেমিয়া, উর, চ্যালেডিয়া, গ্রীস প্রভৃতি প্রাগৈতিহাসিক দেশের সুসভ্য জাতিরা। ডঃ রাধাকুমুদ মুখোপাধ্যায় এর উত্তরে Hindu Civilization গ্রন্থের পরিশিষ্টে এইচ. সি. বেকের (H. C. Beck) অভিমত উদ্ধৃত করেছেন। হরপ্পাস্তূপ-খনন সম্বন্ধে লেখা মাননীয় বেকের নূতন বইয়ের ১৫'শ অধ্যায়ে আটটি কারণ দেখানো আছে সিন্ধু-সভ্যতায় উপর কোন বিদেশী সভ্যতার প্রভাব আছে কিনা প্রমাণ করার জন্য এবং তাদের থেকে জানা যায় বৈদেশিক কোন প্রভাব সিন্ধু-সভ্যতার মধ্যে ছিল না ("There was no close connection between the Indus civilization and the older foreign civilization"), বরং স্বাধীনভাবে মেসোপটোমিয়া, গ্রীস, সুমেরিয়া প্রভৃতি সুপ্রাচীন দেশের প্রভাবমুক্ত হোয়ে তা স্বাধীনভাবেই গড়ে উঠেছিল ("the Indus civilization may be taken to be more a product of India an indigenous and independent growth, than as an offshoot of the Mesopotemia civilization")।

মোটকথা মহেঞ্জোদড়ো, হরপ্পা, ঝুকর ও চন্হুদড়ো প্রভৃতি সিন্ধু-উপত্যকার সুপ্রাচীন ও সুসভ্য দেশগুলির সভ্যতা, শিল্প, শিক্ষা ও সংস্কৃতি গড়ে তুলেছিল দেশের অনার্য অথবা বিদেশাগত আর্যজাতি নয়, ভারতেরই আর্যেরা এবং সে সকল গড়েছিল তারা আজ থেকে পাঁচ ছ'হাজার বছর আগে।

৭। Cf. *History and Culture of the Indian People*: The Vedic Age, Vol. (1951), pp. 194-195.

সিন্ধু-সভ্যতা থেকে পাওয়া সঙ্গীতের উপাদান বিকৃত ও অকিঞ্চিতকর হোলেও তার ঐতিহাসিক মূল্য কোনদিনই কম নয়, কেননা সমগ্র একটি ইতিহাসের অবয়ব গড়ে তোলার জন্য অতি সামান্য দানও অতীব মূল্যবান। মহেঞ্জোদড়ো ও হরপ্পা প্রভৃতির খননে পাওয়া গেছে হাড়ের বিকৃত বাঁশী, বীণা, চামড়ার বাদ্য ও বোঞ্জের একটি নৃত্যশীলা নারী ও দু'টি নর্তকের ভগ্নমূর্তি। তাছাড়া আর্নেষ্ট ম্যাকে যখন দ্বিতীয়বার মহেঞ্জোদড়োর স্তূপ খনন করেন তা থেকেও পাওয়া গেছে বাঁশী, বিকৃত বীণার অবয়ব ও ব্রোঞ্জের তিনটি নৃত্যশীলা নারী (vide PL XXXIII, 9—1 1, Room No. 81)। ইতিহাস-স্রষ্টার কাছে এই উপাদান নিশ্চয়ই আদরণীয় ও মূল্যবান, কেননা হাড়ের সাধারণ বাঁশী, কতকগুলি বীণা, চামড়ার মৃদঙ্গজাতীয় বাদ্য এবং নর্তক-নর্তকীর মূর্তি নিঃসংশয়ে প্রমাণ করে যে, সেই সুপ্রাচীন সিন্ধু-সভ্যতায় গীত, বাদ্য ও নৃত্যের অনুশীলন অব্যাহত ছিল। প্রত্নতত্ত্ববিভাগ (Archaeological Department) কয়েক বৎসর যাবৎ ভারতের বিভিন্ন স্থান খনন কোরে যে সকল ঐতিহাসিক উপাদান ও তথ্য আবিষ্কার করেছেন তাদের মধ্যেও প্রাচীন ভারতে যে সঙ্গীতানুশীলন হোত তার প্রমাণ পাওয়া যায়। ঐ সমস্ত আবিষ্কার একথাও প্রমাণ করে যে, মহেঞ্জোদড়ো, হরপ্পা প্রভৃতি প্রাগৈতিহাসিক সভ্যতা ও সংস্কৃতির সঙ্গে ঐ সকল খণ্ড সভ্যতা ও সংস্কৃতির নিবিড় সম্পর্ক ছিল।

গুজরাট-অঞ্চলে লোথাল-আবিষ্কারে (Lothal excavation) যে সকল সামগ্রী পাওয়া গেছে তাদের সঙ্গে সুপ্রাচীন হরপ্পার মধ্যস্তর থেকে প্রাপ্ত জিনিসপত্রের সাদৃশ্য আছে। লোথাল-আবিষ্কারে সাঙ্গীতিক সামগ্রীর মধ্যে কোন একটি বাদ্যযন্ত্রের ব্রিজ্ (bridge) পাওয়া গেছে। ব্রিজের দুটি স্থানে ছিদ্র ও তা থেকে অনুমান হয় দোতারার মতো একটি বাদ্যযন্ত্রে দু'টি তন্ত্রী বা তার সংযুক্ত ছিল। নাগপুর প্রত্নতত্ত্ববিভাগের তত্ত্বাবধায়ক (Superintedent) এস. আর. রাও ঐ ব্রিজটি আবিষ্কার করেন। তিনি বলেন: "* * a shall piece with grooves at two places, which must have been used as a 'bridge' in some musical instrument. In this case we find that two strings must have been used. This shell-piece is complete. It comes form the middle levels of the Harappa culture at Lothal, datable at 2000 B.C."। সুতরাং লোথাল সভ্যতা ও সংস্কৃতির বয়স প্রায় খ্রীষ্টপূর্ব ২০০০ হাজার বছর।

বীণাবাদ্যরত নারীমূর্তি

(রূপার, খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০)

লোথালের অনুরূপ প্রভাসপত্তন (সোমনাথ), আপার-ডেকানে বাহাল, গুণ্টুরজেলায় নাগার্জুনকোণ্ড, ব্রহ্মগিরি, সাগানকল্লু প্রভৃতি অঞ্চলের নূতন আবিষ্কারে যে সকল সংস্কৃতির নিদর্শন পাওয়া গেছে তাদের সঙ্গেও হরপ্পা-সংস্কৃতির যথেষ্ট মিল আছে। বর্তমানে আম্বালার ৬০ মাইল দূরে রূপারে (Ruper) যে প্রত্নতাত্ত্বিক আবিষ্কার হয়েছে তার সংস্কৃতির সঙ্গেও প্রাগৈতিহাসিক হরপ্পার যোগসূত্র ছিল। খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০ শতকের প্রাচীন স্তর থেকে মুদ্রাদি বিচিত্র সামগ্রীর সঙ্গে বাদ্যরত একটি নারীমূর্তিও পাওয়া গেছে। নারীর হাতে চার তারবিশিষ্ট হার্পের আকারে একটি বীণা এবং এই মূর্তি বিশেষভাবে স্মরণ করিয়ে দেয় মুদ্রায় অঙ্কিত বীণাবাদ্যরত সমুদ্রগুপ্তের কথা। অবশ্য মূর্তিটি সুঙ্গ ও কুষাণ যুগের রীতিতে তৈরী: "A figure of lady, playing a lyre with four strings, reminiscent of Sumudra-gupta's figure in likewise position on his coins, has been found among the terracotta figurines in Sunga and Kushan styles"। তাছাড়া ১৯৬০ খ্রীষ্টাব্দের গোড়ার দিকে ইউনাইটেড ষ্টেট্স্ মিউজিয়মের ন্যাচারল্ হিস্ট্রির অধ্যাপক ডঃ ফেয়ারসার্ভিস (Dr. Fairservis) বেলুচিস্তানে প্রাগৈতিহাসিক একটি প্রমোদকেন্দ্র আবিষ্কার করেছেন যা লোথাল-আবিষ্কারের মতো খ্রীষ্টপূর্ব ২০০০ হাজার বছরের প্রাচীন। ডঃ ফেয়ারসার্ভিস বলেছেন প্রাগৈতিহাসিক হরপ্পা ও মহেঞ্জোদড়োর সভ্যতা ও সংস্কৃতির সঙ্গে বেলুচিস্তানে বর্তমান আবিষ্কারে প্রাপ্ত সভ্যতা ও সংস্কৃতির যোগসূত্র ছিল ("Though some of the excavated ancient sites date posterior to that of the Harappa and Mohenjo-daro, yet a link of continuity of culture and civilization has been found between them")। মোটকথা সুপ্রাচীন সিন্ধু-সভ্যতায় আবিষ্কৃত সঙ্গীতসামগ্রীর মতো ভারতের বিভিন্ন প্রাচীন অঞ্চলগুলির প্রত্নতাত্ত্বিক আবিষ্কার নিঃসন্দেহে প্রমাণ করে যে, সুপ্রাচীন ভারতে সঙ্গীতের অনুশীলন অব্যাহত ছিল এবং তা প্রাগৈতিহাসিক হরপ্পা ও মহেঞ্জোদড়োর সঙ্গীতানুশীলনের সঙ্গে সম্পর্কিত ছিল।

একথা সত্য যে, প্রাচীনযুগের ঐতিহাসিক উপাদানই পথপ্রদর্শক হয় মধ্য ও বর্তমান যুগের ইতিহাসের স্বচ্ছন্দ গতির ক্ষেত্রে। অধিকাংশ ঐতিহাসিকের অভিমতও তাই। তবে কেহ কেহ আবার সঙ্গীতের ইতিহাস-রচনার

ব্যাপারে এই অভিমত পোষণ করেন যে, প্রাচীনের ছোটখাট অকিঞ্চিৎকর উপাদান কোনদিনই ইতিহাস-সৃষ্টির পক্ষে যথেষ্ট নয়। সনাতন ব্যাপারের ইতিহাস রচনা করা বলতে তাঁরা মন্তব্য করেন কোথায় কোন্ মানুষ গান বাজনা করেছিল বা আনন্দের বশে অঙ্গভঙ্গি কোরে নেচেছিল তার তথ্য সংগ্রহ করা নয়, কেননা সেটা হবে নৃতত্ত্ব বা জাতিতত্ত্বেরই ইতিহাস মাত্র—সঙ্গীতের নয়। তারপর বেদের আবির্ভাব-কালে ভারতের স্ত্রী-পুরুষেরা গান করতো, বাজনা বাজাতো ও নাচতো—এ' রকমের তথ্যও নাকি ইতিহাসের যোগ্য নয়, কেননা সঙ্গীতের ইতিহাস হোল সম্পূর্ণ শিল্পের ইতিহাস, আর শিল্পমাত্রই বৈজ্ঞানিক অবস্থায় উঠে হয় জ্ঞানচর্চার যোগ্য। কিন্তু এর উত্তরে বলি যে, সামগ্রীক দৃষ্টিসম্পন্ন উদার ঐতিহাসিকের কাছে এ' ধরণের অভিমত চিরদিনই নগণ্য বোলে মনে হয়, কেননা আদিম যুগের (primitive period) অকিঞ্চিৎকর ও অতি সামান্য সঙ্গীতসামগ্রীও প্রাগৈতিহাসিক যুগের সঙ্গীতজীবনকে প্রেরণাদীপ্ত ও সমৃদ্ধ করে। আবার বৈদিক যুগের সঙ্গীতও তার রূপসমৃদ্ধির জন্য ঋণী প্রাগৈতিহাসিক সঙ্গীত-উপাদানের কাছে। বৈদিকোত্তর ক্ল্যাসিক্যাল যুগের (খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০—৫০০) গান্ধর্বসঙ্গীতও রূপায়িত হয়েছিল বৈদিক সঙ্গীতের উপাদানকে গ্রহণ কোরেই। সুতরাং একথা সত্য যে, ইতিহাসের একটি যুগ সর্বদাই ঋণী থাকে অপর যুগের বা যুগগুলির অবদানের কাছে। তা ছাড়া ইতিহাসের প্রকৃতি এমনি যে, সে অগ্র ও পশ্চাৎ এ' দুটি সীমার প্রসারতাকে নিয়েই নিজের রূপকে পরিপূর্ণ করার চিরন্তন আকুতি পোষণ করে। সে জানে তার উন্নতির সীমা ও পরিবেশ অনুন্নত অসংখ্য রূপধারাকে নিয়েই গঠিত, আর তারই জন্য সে সমগ্র যুগের বিকাশ ও বিবর্তনকে নিয়ে সার্থক হয়। খ্রীষ্টীয় যুগের সূচনায় স্বরসংবাদ ও সূক্ষ্ম-শ্রুতিসংখ্যার পরীক্ষা-নিরীক্ষা সঙ্গীত-সংস্কৃতির উন্নত ও বৈজ্ঞানিক যুগেরই মান নির্ণয় করেছিল সত্য, কিন্তু তাই বোলে স্থূলস্বরের স্থায়িত্ব ও মাধুর্যকে সে কোনদিনই অস্বীকার করেনি। সে জানে শুধু রোমনগরী কেন, বাবিলোনিয়া, মেসোপটেমিয়া, সুমেরিয়া এবং সঙ্গে সঙ্গে ভারতের উন্নত সভ্যতার বিকাশ একদিনে ঘটেনি এবং সকল দেশের সভ্যতার ইতিহাসের পিছনেই আছে কত শত অনুন্নত আদিম বিকাশের স্তর পুঞ্জীকৃত হোয়ে উন্নত রূপের বিকাশধারাকে প্রমাণিত করার জন্য। রামায়ণের যুগে (খ্রীঃ পূঃ ৪০০) শুদ্ধ জাতিরাগের সাতটি রূপের আমরা পরিচয় পেয়েছি,

আবার তাকেই অনুসরণ কোরে খ্রীষ্টীয় দ্বিতীয় শতকে নাট্যশাস্ত্রে রূপায়িত হোল আঠারটি শুদ্ধ ও বিকৃত জাতিরাগ। রামায়ণের সময় শ্রুতিসংখ্যার পরীক্ষা-নিরীক্ষার কথা আজো-পর্যন্ত আমরা শুনিনি, কিন্তু তাই বোলে তখনকার জাতিরাগকে অবৈজ্ঞানিক ও ইতিহাস-প্রমাণবিরুদ্ধ অথবা অপাঙক্তেয় বোলে মনে করা হয়নি। পূর্বেই বলেছি ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস পূর্ব-পশ্চাৎ সকল বিকাশের ধারাকে নিয়েই তার পূর্ণরূপকে গড়ে তোলে, আর তারি জন্ত অনুন্নত আদিম, প্রাগৈতিহাসিক ও বৈদিক যুগের সঙ্গীতসামগ্রী অগ্রগামী ক্লাসিক্যাল যুগের চোখে অবৈজ্ঞানিক বোলে প্রতীয়মান হোলেও সভ্যসমাজ তাদের শ্রদ্ধার সঙ্গে গ্রহণ করতে কোনদিনও পশ্চাদ্‌পদ হয়নি।

রায় বাহাদুর দীক্ষিত মহেঞ্জোদড়ো ও হরপ্পার ধ্বংসস্তূপ থেকে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের যে সকল নিদর্শন পেয়েছেন তাদের উল্লেখ কোরে বলেছেন: "Besides dancing, it appears that music was cultivated among the Indus people, and it seems probable that the earliest stringed instruments and drums (with which to keep rhythm accompaniment with the music) are to be traced to the Indus civilization. In one of the terracotta figures a kind of drum is to be seen hanging from the neck, and on two seals we find a precursor of the modern *mridanga* with skins at either end. Some of the pictographs appear to be representations of a crude stringed instrument, a prototype of the modern *vinā*; while pair of castanets, like the modern *karatāla*, have also been found"।[৮] সিন্ধু-সভ্যতার যুগে নৃত্যছন্দের নিদর্শন-সম্বন্ধে ডঃ লক্ষ্মণ-স্বরূপ প্রত্নতাত্ত্বিকতার পরিপ্রেক্ষিতে বলেছেন: "One seal has presented a dancing scene. One man is beating a drum and others are dancing to the tune. On one seal from Harappa, a man is playing on a drum before a tiger. On another, a woman is dancing. In one case, a male figure has a drum hung round

৮। *Cf. Prehistoric Civillization of the Indus Valley* (Madras, 1939), p. 30.

his neck" ।[৯] রায় বাহাদুর দয়ারাম শাহানী নৃত্যশীলা নারীর ব্রোঞ্জমূর্তি আবিষ্কার করেন। সম্পূর্ণ নগ্ন ও হাতে বড় বড় অলংকার থাকায় স্যর জন মার্শাল ও অন্যান্য প্রত্নতাত্ত্বিকগণ নারীকে আদিমবাসী শ্রেণীভুক্ত ('aboriginal type') বলেছেন।[১০] ষ্টুয়ার্ট পিগটও দক্ষিণ-বেলুচিস্তানের অধিবাসীদের অনুরূপ কেশবিন্যাস ও অপরাপর সাজসজ্জা থাকায় ওই ধরণের মন্তব্যই করেছেন। তাঁর মতে মহেঞ্জোদড়ো ও হরপ্পার পরিশ্রান্ত বণিকেরা শ্রম দূর করার জন্য দক্ষিণ-বেলুচিস্তান থেকে ঐ সকল নারীদের আমদানী করতো।[১১] ডঃ পুশলকরও স্যর জন মার্শালের মতের অনুবর্তী হোয়ে নারীমূর্তিকে অনার্যের কোঠায় ফেলেছেন এবং তাথেকে শুধু ডঃ পুশলকরই নন,—মার্শাল, রায় বাহাদুর চন্দ, রায় বাহাদুর দীক্ষিত প্রভৃতি প্রাচ্য ঐতিহাসিকেরাও পূর্বোক্ত মতের অনুবর্তী হোয়ে পরোক্ষভাবে প্রমাণ করতে চেয়েছেন যে, নৃত্যকলার বংশগত অধিকারই ছিল অনুন্নত আদিমবাসীদের মধ্যে।

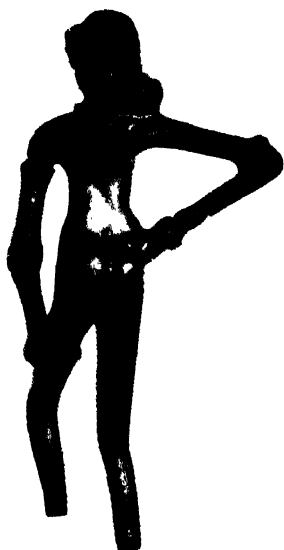
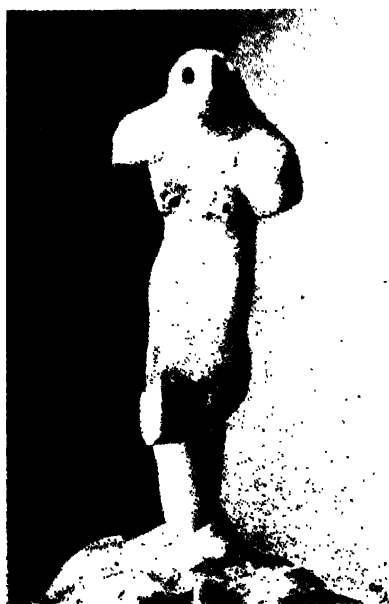
অবশ্য এই মনোভাবের প্রতিধ্বনিও পেয়েছি আমরা বৌদ্ধ ও তৎপরবর্তী সমাজে। এমন কি কৌটিল্য ও মহাভাষ্যকারও পতঞ্জলি নৃত্যশীলা নটীদের চরিত্রে দোষারোপ করতে ছাড়েন নি।[১২] ভারতীয় সমাজে

৯। Cf. *Indian Culture*, Vol. IV, Octo, 1937, No. 2 p. 153-তে প্রকাশিত প্রবন্ধ *The Rigveda and Mohenjo-daro*.

১০। ডাঃ নরেন্দ্রনাথ লাহাও বলেছেন; "A young, aboriginal nautch girl * *."—*Mohenjo-daro and the Indus Valley Culture* in Indian Historical Quarterly, Vol. VIII., March 1332, No 1, p. 143.

১১। "But the bronze of the Dancing-Girl from Mohanjo-daro, so closely representing the type of hair-dressing and adornment of the Kulli Culture of South Bēluchistan, does at least suggest that the merchents returning along the southerly caravan routes may have brought with them girls whose exotic dancing and unsophisiticated charms might be thought to tickle the fancy of the tired business men of Harappa or Mohenjo-daro."—*Prehistoric India* (1250), pp. 177—178, 186—187.

১২। 'চর্যাপদে লৌকিকতা' প্রবন্ধে অবন্তী সান্যাল নট-নটীদের সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন: "চিরদিনই নট-নটীরা নৈতিক শৈথিল্যের জন্য হেয় ও ধিক্কৃত। কৌটিল্য ও পতঞ্জলির সময় থেকেই নট-নটীদের চারিত্রিক অখ্যাতি। পতঞ্জলি বলেছেন, নটের স্ত্রী (নটী) যাকেই প্রয়োজন তাকেই ভজনা করে (মহাভাষ্য, ৩য় অধ্যায়)। এই জন্য নটের প্রতিশব্দ 'জায়াজীব' এবং নটী ব্যাপক অর্থে গণিকার সঙ্গে সমার্থক। * * সে যাই হোক, ছলা-কলায় পারদর্শিনী রঙ্গময়ী নীচজাতীয়া রমণীরা (নটী) প্রাচীন কালে উচ্চবর্ণের পুরুষের চিত্ত-চাঞ্চল্য ঘটাতে পারত এ-অনুমান করা মোটেই কঠিন নয়।—'মাসিক বসুমতী', মাঘ, ১৩৫৮, পৃ ৫৪০

স্নানাগার
(মহেঞ্জোদড়ো)

নৃত্যশীলা নারীমূর্তি
(মহেঞ্জোদড়ো খ্রীষ্টপূর্ব ৪০০০-৩৫০০)

নৃত্যরূপ শিব-নটরাজ
(মহেঞ্জোদড়ো)

এমন একদিন ছিল যখন গায়ক ও বাদকশ্রেণীকে দেখা হোত ঘৃণার চক্ষে, এবং সঙ্গীতসেবীরা থাকিতেন সমাজে অপাঙ্‌ক্তেয় হোয়ে। অবশ্য বিবর্ত্তমান সমাজের দৃষ্টিতে সত্যকারভাবে সুরুচির মান-নির্ণয় করা কঠিন, কেননা আজ যে আচার-ব্যবহার বা সামাজিক রীতিনীতি সর্বসাধারণের কাছে আদরণীয়, কাল বা ভবিষ্যতে হয়তো সে-সকলই হয় নিন্দনীয়। জগৎ পরিবর্তনশীল এবং ভাল ও মন্দের ক্রমবিবর্ত্তমান ধারাই সমাজের প্রকৃতি। কিন্তু মহেঞ্জোদড়ো বা হরপ্পার ধ্বংসস্তূপ থেকে পাওয়া নৃত্যশীলা নারীর অনার্যোচিত বেশভূষা ও কেশের পারিপাট্য দেখে নিঃসংশয়ে সিদ্ধান্ত করা সমীচীন হবে না যে, নটীমাত্রেই ছিল সভ্যতাবিহীন সমাজের অধিবাসী। বরং মহেঞ্জোদড়োর নৃত্যছন্দরত নারীমূর্তি তদানীন্তন সমাজে নৃত্যকলা অনুশীলনেরই পরিচায়ক। ডঃ পুশলকর সিন্ধু-উপত্যকায় এই নারীমূর্তির বর্ণনায় বলেছেন: "The exquisite bronze figure of an aboriginal dancing girl (PL. V.4.6) with her hand on the hip, in an almost impudent posture, is a noteworthy object. Her hand and legs are disproportionately long and she wears bracelets right up to the shoulder. The legs are put slightly forward with the feet beating time to the music."[১৩]

নারীমূর্তি ছাড়া ডঃ লক্ষ্মণ-স্বরূপ অপরাপর নটমূর্তিরও পরিচয় দিয়েছেন।[১৪] ডঃ শ্রীরাধাকুমুদ মুখোপাধ্যায় একটি নটের প্রস্তরমূর্তির কথা উল্লেখ কোরে বলেছেন: "There are two remarkable *statuettes* found at Harappa. * * and the other of dark grey slate, the figure of a male dancer, standing on his right leg, with the left leg raised high, the ancestor of Siva Natarāja"[১৫]। ডঃ মুখোপাধ্যায়ের

১৩। Cf. (a) *History and Culture of the Indian People*: The Vedic Age. I (1951), p. 180; (b) *Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March, 1932, No. 1, p. 143.

১৪। Cf. *Indian Culture*, Vol. IV, Oct. 1937, No 2, p. 153-তে প্রকাশিত *The Rigveda and Mohenjo-daro.*

১৫। (a) Cf. *Hindu Civilization* (2nd Indian ed, 1950), p. 10,
(b) ডাঃ নরেন্দ্রনাথ লাহা *Mohenjo-daro and the Indus Valley Civilization* প্রবন্ধে বলেছেন: "The other statuette (Pl. XI) represents a dancer

মতে এই নৃত্যরত নটমূর্তি গ্রীকশিল্পের প্রতিফলন এবং তা হওয়াও কিছু বিচিত্র নয়।

standing on the right leg with the left leg raised in front, the body from the waist upwards bent round to the left and both arms stretched in the same direction. The pose is full of movement. It is inferred * * that the figure was three-headed or three-faced and in that case it represented the youthful Siva Natarāja, or the head might have been that of an animal. * * there is no parallel to this figure among the Indian sculptures of the historic period.—*Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, March, 1932, No. 2. p. 143.

দ্বিতীয় অধ্যায়

॥ বৈদিক যুগ ॥

(খ্রীষ্টপূর্ব ৩০০০—খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০)

বৈদিক সভ্যতা ও সংস্কৃতিকে নিয়ে বৈদিক যুগ গড়ে উঠেছিল। তবে ঋগ্বৈদিক যুগই বিশেষ কোরে বৈদিক সভ্যতার মান নির্ণয় করে। কিন্তু ঋগ্বৈদিক যুগ তথা ঋগ্বৈদিক সভ্যতা এবং সংস্কৃতিও একদিনে গড়ে ওঠেনি, কয়েক শত ও সহস্র বৎসর লেগেছিল তাদের রূপায়ণ হোতে। ডঃ ভূপেন্দ্রনাথ দত্ত তাঁর সুবিখ্যাত *Dialectics of Hindu Ritualism* গ্রন্থে বলেছেন ঋগ্বৈদিক যুগকে আমরা প্রাচীন, মধ্য ও বর্তমান এই তিনভাগে ভাগে করতে পারি এবং এই বিভাগ ঋগ্বৈদিক ঋষিরাও বিশেষভাবে জানতেন। তিনি এ প্রসঙ্গে ৫।২১।৫ ঋক্‌মন্ত্র থেকে ইন্দ্রের প্রতি ঋষি ভরদ্বাজের উক্তি উদ্ধৃত করেছেন। তাছাড়া গ্রোসম্যান (Grossmann), ওল্ডেনবর্গ (Oldenberg)-প্রমুখ পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরা ঋগ্বৈদিক যুগকে আবার চার ভাগে ভাগ করেছেন। যেমন প্রথমটি হোল—ঋগ্বেদের ২য় ও ৭ম মণ্ডলের রচনা এবং এই অংশ-দুটিই সকলের চেয়ে প্রাচীন; দ্বিতীয়টি—১ম ও ৮ম মণ্ডলের রচনা; তৃতীয়টি—৯ম মণ্ডলের রচনা, এবং চতুর্থটি—ঋগ্বেদের ১০ম মণ্ডলের রচনা। তাছাড়া পরবর্তী কালে ঋগ্বেদের সম্পর্কিত ৩৬টি ঋক্ যুক্ত করা হয়েছিল।[১] মোটকথা ডঃ দত্ত বলেছেন: "Each generation composed a new hymn and this has received place in the Vedas as a litany of that family of the *rishi* in question"। অবশ্য বিভিন্ন ঋষি একেরও অধিক মন্ত্র রচনা কোরে বেদগুলির অঙ্গীভূত করেছেন। ঋষিরাই বেদমন্ত্রের রচয়িতা।

বেদ বা সংহিতার পরেই ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলির স্থান। তারপরই আরণ্যক ও উপনিষদের বিকাশ। তাদের পরে সূত্রসাহিত্য তথা ধর্মসূত্র, শ্রৌতসূত্র, কল্পসূত্র প্রভৃতি সামাজিক ধর্ম, আচারনীতি, ক্রিয়ানুষ্ঠানে বিধিনিষেধসূচক

১। Vide *Dialectics of Hindu Ritualism* (1950), p. 14.

সাহিত্যগুলির স্থান। সঙ্গে সঙ্গে বেদপাঠ ও বেদগানের নিয়মশাস্ত্ররূপে শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলি রচিত হয়। সম্প্রদায়ভেদে বিভিন্ন শাখার সৃষ্টি হয়েছিল এবং তা হওয়াও স্বাভাবিক। আসলে শাখাভেদের সৃষ্টি হয়েছিল চারটি বেদের ক্ষেত্রে ও সে' অনুসারেই তাদের ব্রাহ্মণ, আরণ্যক এবং উপনিষদ্‌-গুলিও বিচিত্র রূপ নিয়ে সমাজে আত্মপ্রকাশ করেছিল। সংক্ষেপে বেদগুলির শাখা ও শাখানুযায়ী ব্রাহ্মণ, আরণ্যক ও উপনিষদ্‌গুলির নামোল্লেখ এখানে করা যেতে পারে, কেননা প্রত্যেক শাখাকে অবলম্বন কোরেই বৈদিক গান বা সামগান ব্রাহ্মণ, আরণ্যক ও উপনিষদে এবং সঙ্গে সঙ্গে শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্য-গুলিতে বিকাশ লাভ করেছিল। চার বেদ, বেদগুলির শাখা ও শাখানুযায়ী ব্রাহ্মণ, আরণ্যক ও উপনিষদ্‌গুলির নাম হোল :

(১) **ঋগ্বেদের শাখা**—শাকল ও বাস্কল ; ব্রাহ্মণ—ঐতরেয় ও কৌষীতকি (এবং শাঙ্খ্যায়নও); আরণ্যক—ঐতরেয় ও শাঙ্খ্যায়ন এবং উপনিষৎ—ঐতরেয় (আরণ্যক ২।৪—৬), কৌষীতকি (আরণ্যক ৩—৬) ও বাস্কলমাত্রোপনিষৎ।

(২) **সামবেদের শাখা**—কৌথুম, রাণায়নীয় ও জৈমিনীয় ; ব্রাহ্মণ—(ক) কৌথুমশাখার : পঞ্চবিংশ (প্রৌঢ় বা তাণ্ডামহা ব্রা'), ষড়্‌বিংশ (ও অদ্ভুত-ব্রাহ্মণের শেষ প্রপাঠক), সামবিধান, আর্ষেয় ও মন্ত্র (মন্ত্রোপনিষদ্‌ ব্রা') দেবতাধ্যায় বংশ ও সংহিতোপনিষৎ। এর আরণ্যক নাই। উপনিষৎ—ছান্দোগ্য (ব্রাহ্মণের শেষ আট প্রপাঠক); (খ) রাণায়নীয় শাখার কতকগুলি সূত্রমাত্র এবং এর আরণ্যক ও উপনিষৎ নাই ; জৈমিনীয় শাখার জৈমিনীয় ব্রা' জৈমিনীয়োপনিষদ্‌ (তলবকার)-ব্রা' ও আর্ষের ব্রা'। এর আরণ্যক নাই। জৈমিনীয়োপনিষদের (তলবকার) উপনিষৎ—কেন (ব্রা' ৪।১৮—২১)।

(৩ক) **কৃষ্ণযজুর্বেদের শাখা**—তৈত্তিরীয় ও মৈত্রিয়ানী ; কঠ—কাপিষ্ঠল-কঠ ও শ্বেতাশ্বতর। এদের মধ্যে তৈত্তিরীয়শাখার ব্রাহ্মণ—তৈত্তিরীয়সংহিতা ও তৈত্তিরীয় ব্রা' (সংহিতাংশ ছাড়া), তৈত্তিরীয়শাখার আরণ্যক—তৈত্তিরীয় এবং উপনিষৎ—তৈত্তিরীয় (আরণ্যক ৭—৯) ও মহানারাণয় (আরণ্যক ১০)। মৈত্রীয়ানীশাখার ব্রাহ্মণ—মৈত্রিয়ানীসংহিতা। এর আরণ্যক নাই এবং উপনিষৎ—মৈত্রিয়ানী। কঠশাখার ব্রাহ্মণ—কাঠকসংহিতা। এর আরণ্যক নাই ও উপনিষৎ—কঠ। কাপিষ্ঠল-কঠশাখার ব্রাহ্মণ—কাপিষ্ঠল-

কঠসংহিতা এর আরণ্যক ও উপনিষৎ নাই। শ্বেতাশ্বতরশাখার ব্রাহ্মণ ও আরণ্যক নাই, তবে উপনিষৎ—শ্বেতাশ্বতর।

(৩খ) **শুক্লযজুর্বেদের শাখা**—কাণ্ব ও মাধ্যন্দিন। কাণ্বশাখার ব্রাহ্মণ—শতপথ, আরণ্যক—বৃহদারণ্যক (ব্রাহ্মণকাণ্ড ১৭) এবং উপনিষৎ—ঈশাবাস্যোপনিষৎ (সংহিতা প্র° ৪০) ও বৃহদারণ্যক (আরণ্যক—৩—৮। মাধ্যন্দিশাখার ব্রাহ্মণ—শতপথ; আরণ্যক—বৃহদারণ্যক (ব্রাহ্মণকাণ্ড ১৪) এবং উপনিষৎ—ঈশাবাস্য (আরণ্যক ৩—৮) এবং বৃহদারণ্যক (আরণ্যক ৪—৯)

(৪) **অথর্ববেদের শাখা**—পিপ্পলাদ ও শৌনক। পিপ্পলাদশাখার ব্রাহ্মণ ও আরণ্যক নাই। উপনিষৎ—প্রশ্ন (?)। শৌনকশাখার ব্রাহ্মণ—গোপথ। এর আরণ্যক নাই। উপনিষৎ—মুণ্ডক (?) ও মাণ্ডুক্য (?)।

শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলিও বেদের শাখাভেদে ভিন্ন ভিন্ন এবং সে-সম্বন্ধে আমরা গ্রন্থের বিষয়বস্তুতে আলোচনা করেছি। বেদ বা সংহিতার অন্তর্ভুক্ত ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলি যাগযজ্ঞের অনুষ্ঠানকাহিনীতে পূর্ণ। অধ্যাপক ম্যাক্‌ডোনেল ব্রাহ্মণগুলি সম্বন্ধে বলেছেন: "They reflect the spirit of an age, in which all intellectual activity is concetrated on the sacrifice, describing the ceremonies, discussing its value, speculating on its origin and significance"। ব্রাহ্মণগুলিকে বেদের স্থূলবিকাশ এবং আরণ্যক ও উপনিষদ্‌গুলিকে সূক্ষ্মবিকাশরূপে গণ্য করা যায়, কারণ আরণ্যক ও ঔপনিষদিক যুগে যাগযজ্ঞগুলির বিজ্ঞান ও যুক্তিসম্মত ব্যাখ্যা হয়েছিল, স্থূল যজ্ঞানুষ্ঠান থেকে মানুষের মন সূক্ষ্মজ্ঞানের ও বিচারের দিকে ঝুঁকে পড়েছিল। তাই স্থূলের পাশে সূক্ষ্মকে—কর্মের পাশে জ্ঞানের অগ্রগমণকে অভিনন্দন জানিয়েছিল ব্রহ্মণযুগের মানুষ। ডঃ সুরেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত এই প্রসঙ্গের উল্লেখ কোরে বলেছেন: "Thus we find that Āraṇyaka age was a period during which free thanking tried gradually to shake off the shackles of ritualism whice had fettered it for a long time. It was thus that the Āraṇyakas could have the way for the Upanishads, revive the germs of philosophic speculation in the Vedas * *"। অনেকে উপনিষদকে আরণ্যকের ও আরণ্যককে ব্রাহ্মণগুলির পরিশিষ্ট হিসাবে গণ্য করেন, কারণ ঐ তিনটির প্রত্যেকটির

বিচিত্র বিষয়বস্তু প্রত্যেকটিতে আবার অন্তর্নিবিষ্ট আছে। অধ্যাপক পল্ ডয়সন্ প্রত্যেকের প্রার্থক্য নির্ণয় কোরে বলেছেন ব্রাহ্মণগুলি গৃহবাসী ও আরণ্যকগুলি অরণ্যবাসী শান্তিকামীদের জন্য, অর্থাৎ যাঁরা নির্জনে ও নিভৃতে ধ্যান-ধারণাদি কোরে মোক্ষ লাভ করার পক্ষপতী উপনিষৎ সেই অরণ্যচারী সন্ন্যাসীদের উদ্দেশ্যে সংকলিত। সুতরাং তিনটির মধ্যে অখণ্ড একটি যোগসূত্র থাকলেও একে অন্যগুলি থেকে কিছু না কিছু পৃথক। তবে সামগদের রুচি ও প্রবৃত্তির পথকে অনুসরণ কোরে তিনটির মধ্যেই সঙ্গীত রূপায়িত হয়েছিল।

॥ বৈদিক গান ও বাদ্যযন্ত্র ॥

বৈদিক সাহিত্যে তথা সংহিতায়, ব্রাহ্মণে, আরণ্যক ও উপনিষদে, ধর্ম, শ্রৌত ও কল্পসূত্রে, শিক্ষায় ও প্রাতিশাখ্যে আভ্যুদয়িক ও আভিচারিক প্রয়োগ অনুযায়ী গানের অনুশীলন হোত। গানের সঙ্গে থাকতো নৃত্য ও বাদ্য। কাজেই বৈদিক যুগে সঙ্গীতের পরিপূর্ণ বিকাশ ছিল অব্যাহত—যদিও 'সঙ্গীত'-শব্দটির পরিবর্তে তখন গান, উদ্‌গান, উদ্‌গীতি, স্তোত্র, প্রভৃতি শব্দগুলির ব্যবহার দেখা যায়। ঋক্, যজুঃ, সাম, অথর্ব ও বিভিন্ন ব্রাহ্মণসাহিত্যে বিচিত্র রকমের বাদ্যযন্ত্রের বিবরণ পাওয়া যায়। নৃত্যের প্রসঙ্গে ঋক্‌সংহিতায় (৪।২০।২২) আছে: "মর্তশ্চিদ্বোনৃতমোরুক্মবক্ষস" প্রভৃতি। আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন: "হে নৃতবোনৃত্যন্তঃ হে রুক্মবক্ষসঃ বোচমানক্ষরণং * *"। পুনরায় ৫।৩৩।৬ ঋকে আছে: "পপৃক্ষেণ্যমিন্দ্রত্বেহোজো-নৃম্নানিচনৃতমানো অমর্তঃ।" সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন: "নৃতমানো-নৃত্যন্নমর্তোমরণধর্মা সত্বং বসমানঃ" প্রভৃতি। ১০।১৮।৩ ঋকে পাওয়া যায়: "প্রাঞ্চো অগামনৃতয়েহসায় * *"। সায়ণ এর অর্থ করেছেন: "ততঃ উত্তরং বয়ং প্রাঞ্চ প্রাঙ্‌মুখাঞ্চনাঃ অয়াম * * নৃতয়ে নর্তনায় কর্মণি গাত্রবিক্ষেপায় স্বকর্মানুষ্ঠানয়োতিশ্রাবঃ" প্রভৃতি। সুতরাং সামগানেও যে নৃত্যের সমাবেশ ছিল এ' সকল বর্ণনা থেকে বেশ বোঝা যায়। গীত ছাড়া পৃথকভাবেও তখন নৃত্যের অনুশীলন হোত।

দুন্দুভি প্রভৃতি চামড়ার বাদ্য, বিভিন্ন তন্ত্রীযুক্ত বীণা, বেণু প্রভৃতির উল্লেখ বেদে পাওয়া যায়। দুন্দুভি পশুর চামড়া দিয়ে তৈরী হোত। ভূমি-দুন্দুভি তৈরী করা হোত মাটিতে গর্ত খুঁড়ে সেই গর্তের মুখ পশুর চামড়া দিয়ে আচ্ছাদন (আবৃত) কোরে। যুদ্ধে, বিপদাশঙ্কায় ও বিভিন্ন উৎসবে

ঘোষণা করার জন্য দুন্দুভি ব্যবহার করা হোত। ঋগ্বেদে (১।২৮।৫) আছে : "যচ্চিদ্ধি ত্বং গৃহে * * ইহদ্যুমত্তমং বদ জয়তামিব দুন্দুভিঃ"। আচার্য সায়ণ ভাষ্যে লিখেছেন : "* * উত্তমং অতিশয়েন দীপ্তং প্রভূতধ্বনিযুক্তং শব্দং বদ তত্র দৃষ্টান্তঃ—জয়তামিব দুন্দুভিঃ যথা যুদ্ধে জয়প্রাপ্নুবতাং রাজ্ঞাং দুন্দুভির্মহান্তং ধ্বনিং করোতি"। ৬।৪৭।২৯—৩১ ঋক্‌মন্ত্রগুলিতে শত্রুদলন ও শত্রুকে ভয়-প্রদর্শনের জন্য দুন্দুভিকে মন্ত্রে আহ্বান করা হয়েছে। ৬।৪৭।২৯ ঋকে আছে : "স দুন্দুভে সজুরিন্দ্রেণ দেবৈর্দুরান্ দবীয়ো অপ সেধ শত্রূন্"। সায়ণাচার্য ভাষ্যে বলেছেন : "হে দুন্দুভে, স ত্বং ইন্দ্রেণ অন্যের্দেবৈ * * দুরাদপি-দূরতরং শত্রূনস্মাদীয়ান্ অপসেধ অপগময় অত্র নিরুক্তং—দুন্দুভিরিতি শব্দানু-করণং দ্রুমোভিন্নমিতি বা দুন্দুভ্যতের্বাস্যাদ্বধকর্মণ ইত্যাদি"। ২৯ থেকে ৩১ পর্যন্ত তিনটি ঋকমন্ত্রেই শত্রুনাশের জন্য দুন্দুভির উল্লেখ আছে। ৬।৪৭।৩০ ঋকে আছে : "অপপ্রোথ দুন্দুভেদুচ্ছুনাইত" প্রভৃতি। আচার্য সায়ণ এ' সম্বন্ধে বলেছেন : "হে দুন্দুভে, দুচ্ছুনাঃ অস্মদ্দুঃখহেতুভূতং সুখং যাসাং তাদৃশীঃ শত্রুসেনাঃ হতোস্মাৎ স্থানাৎ অপপ্রোথ বাধস্ব ত্বং চ"। আবার ৬।৪৭।৩১ ঋকে আছে : "কেতুমদ্দুন্দুভির্বাবদীতি" প্রভৃতি। এ'সম্বন্ধে সায়ণ বলেছেন "অস্যাঃ পূর্বার্ধোদুন্দুভিদেবত্যঃ উত্তরার্ধশ্চৈন্দ্রঃ যদ্বা" প্রভৃতি।

ঋগ্বেদে 'গর্গর' নামক একটি বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ আছে। ৮।৬৯।৯ ঋকে আছে : "অব স্বরাতি গর্গরো গোধা পরিসনিষ্বণৎ পিঙ্গা পরি চ নিষ্কদদিন্দ্রায় ব্রহ্মোদ্যতম্"। এই মন্ত্রে 'গর্গর' ছাড়াও 'পিঙ্গ' বাদ্যযন্ত্রের বিবরণ পাওয়া যায়। 'গর্গর' সম্বন্ধে সায়ণ বলেছেন : "গর্গরো গর্গরধ্বনিযুক্তো বাদ্য-বিশেষঃ"। রমেশচন্দ্র দত্ত এই মন্ত্রটির অর্থ করেছেন : "গর্ গর্ ধ্বনিযুক্ত বাদ্য ভয়ঙ্কর শব্দ করিতেছে, গোধা ('হস্তঘ্ন') চতুর্দিকে শব্দ করিতেছে। পিঙ্গলবর্ণ ধনুকের জ্যা শব্দ করিতেছে, অতএব ইন্দ্রের উদ্দেশ্যে উৎকৃষ্ট স্তুতি কর"। 'পিঙ্গ' বাদ্যযন্ত্রটি 'ধনুর্যন্ত্র', একে রাবণাস্ত্রও বলে। ধনুর্যন্ত্র পিঙ্গল বা নীলাভ তাম্রবর্ণের অন্ত্র (নাড়ী) বা পশুদের অন্ত্র দিয়ে তৈরী হোত বোলে 'পিঙ্গ' বলা হয়। এই 'পিঙ্গ'-ধনুর্যন্ত্রই (bow-instrument) পরবর্তীকালে রূপ পরিবর্তন কোরে 'বাহুলীন' বা 'বেহালা' নামে পরিচিত। "যদুৎপন্ বদসি কর্করিঃ যথা" (—ঋক্ ২।৪৩।৩)—'কর্করি'ও একটি বাদ্যযন্ত্র।

বেদে 'আঘাটি' (আঘাতি বা আঘাতী), ঘাটলিকা (ঘাতলিকা), কাণ্ডবীণা, নাড়ী, বনস্পতি প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ আছে। ১০।১৪৬।২

ঋকে আঘাটির বর্ণনা আছে এরূপ: "আঘাটিভিরিবধাবয়ন্নরণ্যানি মহীয়তে"। আচার্য সায়ণ ভাষ্যে বলেছেন: "আঘাটভিরিব আঘাটয়োঘটলিকাঃ কাণ্ডবীণাস্তাভিঃ ধাবয়ন নিষাদাদিসপ্তস্বরান্ শোধয়ন্ গায়ক ইব তদ্বা অরণ্যানিঃ সা অরণ্যানী মহীয়তে পূজ্যতে"। এখানে 'আঘাটি' অর্থে 'কাণ্ডবীণা'। শ্রদ্ধেয় রমেশচন্দ্র দত্ত এই ঋকের বঙ্গানুবাদ করেছেন: "এক জন্তু বৃষের ন্যায় শব্দ করিতেছে, আর এক জন্তু চী-চী ইত্যাকার শব্দ করিয়া যেন তাহার উত্তর দিতেছে, যেন ইহারা বীণার ঘাটে ঘাটে (পর্দায় পর্দায়) শব্দ নির্গত করিয়া অরণ্যানীকে বর্ণনা করিতেছে"। "আঘাটয়ো"—'আঘাট' বলতে এখানে বীণার ঘাট নয়, পরন্তু বীণার 'পর্দা'—যা দিয়ে বিভিন্ন স্বর নির্গত হোত। পণ্ডিত ক্ষিতিমোহন সেন শাস্ত্রী একথার উল্লেখ কোরে বলেছেন: "Ghat is that contrivance in 'Vina' which effects the variation of the notes"। অনেকে কাণ্ডবীণা অর্থে বাঁশী বা বেণু বলেন। কিন্তু অধিকাংশ ব্যাখ্যাকার বীণা অর্থই করেন। 'নাড়ী' নামক বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ ১০।১৩৫।৭ ঋকে পাওয়া যায়: "ইয়মস্য ধম্যতে নাড়ীরয়ং গীর্ভিঃ পরিষ্কৃতঃ"। সায়ণ ভাষ্যে বলেছেন: "ইয়ং নাড়ীঃ বাদ্যবিশেষো বেণুঃ ধম্যতে বাদ্যতে যদ্বা নাড়ীতি বাঙ্‌নাম ইয়ং স্তুতিরূপা বাক্"।

ঋগ্বেদে শততন্ত্রীবীণার উল্লেখ আছে এবং এ' থেকে বোঝা যায় ঋগ্বৈদিক যুগে সামগদের মধ্যে বিভিন্ন বীণা এবং শততন্ত্রীবীণারও প্রচলন ছিল। ১।৮৫।১০ ঋকে আছে: "ধমন্তো বাণং মরুতঃ সুদানবোমদেসোমস্যরণ্যানি চক্রিরে"। আচার্য সায়ণ 'বাণ' অর্থে 'শততন্ত্রীযুক্ত বীণা' বলেছেন: "তে মরুতঃ বাণং শতসংখ্যাভিস্তন্ত্রীভির্যুক্তং বীণাবিশেষং ধমন্তে বাদয়ন্তঃ"। পণ্ডিত ম্যাক্স-মূলার (Max Müller) বলেছেন 'বাণ' অর্থে গলার স্বর (voice) এবং মন্তব্য করেছেন: "There is no authority for *Vina*, meaning either lyre or flute in the Vedas"। কিন্তু পণ্ডিত ম্যাক্স-মূলারের এই সিদ্ধান্ত সমীচীন নয় বোলে মনে হয় এবং সায়ণের অর্থকেই গ্রহণযোগ্য মনে হয়, কেননা ১০।৩২।৪ ঋকে সপ্তধাতুর সঙ্গে 'বাণ'-শব্দটির উল্লেখ থাকায় 'বাণ' অর্থে 'বীণা' ও 'সপ্তধাতু' অর্থে সাত স্বরই বোঝাচ্ছে। ১০।৩২।৪ ঋকে আছে: "মাতা যন্মতুর্যূথস্য পূর্ব্যাহভি বাণস্য সপ্তধাতুরিজ্জনঃ"। আচার্য সায়ণ ভাষ্যে বলেছেন: "বাণস্য বাদ্যস্য সপ্তধাতুঃ নিষাদাদিসপ্তস্বরোপেতো জনঃ অভিগচ্ছতি তদ্বৎ তদ্‌গুণোপেতং ভাবঃ"।

অথর্ববেদের নৃসূক্তে 'বাণ' বা বীণাসহ নৃত্যের উল্লেখ আছে: "কো বাণম্ কো নৃত্যো দধৌ" (অথর্ব° ১০।২।২৭)। 'ধাতু' অর্থে 'নাদ' বা 'স্বর': "তত্র নাদাত্মকো ধাতুঃ" (—সঙ্গীত-দামোদর)। ৮।৫৫।৩ ঋকে "শতং বেণুঞ্ছতং শুনঃ শতং চর্মাণি ম্লাতানি" প্রভৃতি মন্ত্র ঋগ্বেদের কোন কোন সংস্করণে পাওয়া যায়, কিন্তু এর সঠিক অর্থ গ্রহণ করা কঠিন। রমেশ-চন্দ্র দত্ত তাঁর বঙ্গানুবাদযুক্ত 'ঋগ্বেদসংহিতা'-য় (পৃ' ৯২৫) এই মন্ত্রটি সম্বন্ধে বলেছেন: "এখানে 'বেণু'-শব্দে বংশ বা বাঁশী (flute) কিনা বলা কঠিন"। কিন্তু প্রশ্ন এই যে, বীণার মতো বেণুও প্রাচীন ভারতের বাদ্যযন্ত্র, অথচ ঋগ্বেদাদিতে বেণুর বিশেষ কোন উল্লেখ কেন পাওয়া যায় না তা সত্যই আশ্চর্যের বিষয়।

ঋগ্বেদের ১।১১৭।৪ মন্ত্রে বীণার উল্লেখ পাওয়া যায়। ঐ ১।১১৭।৪ ঋকে আছে: "যুবংশ্যাবায়রুশতীমদত্তং মহঃ ক্ষোণস্যাশ্বিনাকথায়"। আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন: "কথায় ক্ষোণস্য ক্ষোণঃ শব্দকারিবীণাবিশেষঃ মহামহতঃ ক্ষোণস্য শ্রবঃ শব্দ অধ্যধত্তম্ উষসোবিজ্ঞানার্থং অধিকং কুরুতম্"। পুনরায় ১।১১৮।৭ ঋকে আছে: "যুবমত্রয়েবণীতায়তপ্ত * *"। সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন: "ঋষয়ে চক্ষুঃ ব্যুষ্টায়া উষসঃ প্রকাশকং বীণাশব্দং প্রত্যধত্তং কৃতবন্তৌ * * কথায় চক্ষুরিন্দ্রিয়ং প্রত্যবত্তম্ প্রত্যস্থাপয়তাম্"। এই মন্ত্রের অর্থ হোল অসুরগণ কণ্বকে একটি অন্ধকার গৃহে আবদ্ধ কোরে বলেছিল 'এই স্থানে বসে উষা যে উদিত হয়েছেন তা উপলব্ধি করো'। তারা উষার উদয়বার্তা বীণাশব্দের দ্বারা ঘোষণা করেছিল।

সামবেদ বা সামসংহিতায়ও নৃত্য, গীত ও বাদ্যের উল্লেখ পাওয়া যায়। সামবেদের ২।১।৪ মন্ত্রে পাই: "অরমশ্বায় গায়ত শ্রুতকক্ষারং গাব, অরমিন্দ্রস্য ধাম্নে"। আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন: "অরম্ অলং গায়ত, বচনব্যত্যয় (৫।১।৮৫)। গায়-গীতিং কুরু"। গানের তথা সাম-গানের কথা এখানে সুস্পষ্টভাবে দেওয়া আছে। সামবেদের ৩।১২।১ মন্ত্রে নৃত্যের সঙ্গে সঙ্গে গানের কথা আছে: "গায়ন্তি ত্বা গায়ত্রি-ণোঽর্চন্ত্যর্কমর্কিণঃ, ব্রহ্মাণস্ত্বা শতক্রত উদ্বংশমিব যেমিরে"। সায়ণ এ' সম্বন্ধে বলেছেন: "তত্র দৃষ্টান্তঃ, বংশমিব যথা বংশাগ্রে নৃত্যন্তঃ শিল্পীনঃ প্রৌঢ়বংশম্ উন্নতং কুর্বন্তি। * * এতামৃচং যাস্ক এবং ব্যাচষ্টে, গায়ন্তি ত্বা গায়ত্রিণঃ প্রচয়ন্তি * *"। সামের ৪।৪।৮ মন্ত্রে 'বৃহদ্সাম'-এর উল্লেখ

আছে: "ইন্দ্রায় সাম গায়ত বিপ্রায় বৃহতে বৃহৎ"। সায়ণ এর ভাষ্যে লিখেছেন: "ইন্দ্রায় বৃহৎ বৃহন্নামকং সাম গায়ত পঠত"। গান ও পাঠ তখন সমপর্যায়ভুক্ত ছিল, অর্থাৎ সাম, স্তোভ বা স্তোত্র গান করা বোল্লেই বোঝাতো স্বরে পাঠ বা আবৃত্তি করা, আবার পাঠ করা বোল্লে বোঝাতো গান করা। অনেকের মতে সায়ণের অভিপ্রায় 'গায়ত'-শব্দে গান করা নয়, পাঠ করা। তাঁদের মতে সায়ণের সময় নাকি বৈদিক 'গায়ত'-শব্দের অর্থ করা হোত 'পঠত' ও সেদিক থেকে 'গায়ত' শব্দের দ্বারা পাঠ করাই বোঝাতো, গান করা নয়; সুতরাং সাম পাঠ, কিন্তু সাম গান করা নয়। তাঁরা বলেন 'গৈ'-ধাতুর অর্থ সামান্য উচ্চারণ বা পাঠ, ঋগ্বেদাদির আবৃত্তিও হয় এবং যজ্ঞীয় বিধি অনুসারে বিশিষ্ট উদাত্ত, অনুদাত্ত, স্বরিত ও প্রচয় উচ্চারণ কোরে মন্ত্র প্রয়োগ করা হোত, আবার সামপদ্ধতি অনুসারে ক্রুষ্টাদিস্বর প্রয়োগ কোরে স্বরে আবৃত্তি করাও হোত। কিন্তু কথা এই যে, শেষোক্ত অর্থ গ্রহণ কোরে যদি দেখা যায় ক্রুষ্টাদি বৈদিক স্বরের সাহায্যে স্বরে আবৃত্তি করাও বোঝায় তবে তা গানের পর্যায়েই বা না পড়ে কেন, বরং গান করাই বোঝায়। তাছাড়া গাথাগানেরও বেদে উল্লেখ আছে: "পুরুহূতং পুরুষ্টুতং গাথান্যাং সনশ্রুতম্"। সায়ণ এ'সম্বন্ধে বলেছেন: "স্তুতমত এব গাথান্যং গানযোগ্যং গাতব্যং সনশ্রুতং সনাতনয়া প্রসিদ্ধম্"। 'গানযোগ্যং'-শব্দটি এখানে বিশেষ অর্থবোধক এবং এর অর্থ 'গাতব্যং' বলতে গান করাই বিধান, পাঠ করা নয়।

শুক্লযজুর্বেদকাণ্বসংহিতায় এবং কৃষ্ণযজুর্বেদে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের উল্লেখ আছে। সকল বেদেরই শাখাভেদ আছে তা আগেই উল্লেখ করেছি। যজুর্বেদের ভাষ্যে আচার্য সায়ণ বলেছেন: "পাদশ্চ গীতিঃ। * * হাউ ইত্যাদিকং সাম যজুর্বেদে গীতম্। * * পাদেনার্দ্ধর্চেনোপেতা বৃত্তবদ্ধা মন্ত্রাঃ ঋচঃ। গীতিরূপা মন্ত্রাঃ সামানি"। শুক্লযজুর্বেদকাণ্বসংহিতার ২য় বিবেক ১১শ অধ্যায় ৫ম অনুবাকে রথন্তর, বৃহদ্, বৈরূপ, রৈবত প্রভৃতি সামগুলিকে ভিন্ন ভিন্ন ঋতুতে গান করার বিধি আছে: (ক) "রথন্তরং সাম ত্রিবৃস্তোমো বসন্তঋতুঃ", (খ) "বৃহদ্সাম পঞ্চদশস্তোমো গ্রীষ্মঋতুঃ"; (গ) "বৈরূপং সাম সপ্তদশস্তোমো বর্ষাঋতুঃ", (ঘ) "শাক্বররৈবতৈর্সামনী * * হেমন্তঋতুঃ" প্রভৃতি। শুক্লযজুর্বেদের ২।১৫ অধ্যায়ে "অন্তরিক্ষং যজ্জন্তরিক্ষম্" প্রভৃতি মন্ত্রগুলির ভাষ্যে আচার্য সায়ণ গন্ধর্ব ও অপ্সরাদের

নামোল্লেখ করেছেন: "গান্ধর্বাপ্সরোগণাং সা ত্বমন্তরিক্ষং যচ্ছ"। ঋক্‌-সংহিতায়ও গন্ধর্ব ও অপ্সরাগণের উল্লেখ এবং পরিচয় আছে; যেমন ৯।৮৩।৪ ঋকে গন্ধর্বকে 'সোমরসের স্থানরক্ষক' বলা হয়েছে; ১।২২।৮৪ ঋকে 'অন্তরীক্ষই গন্ধর্বগণের স্থান' এ'কথার উল্লেখ আছে; ৫।১৮৩।২ ঋকে গন্ধর্বকে 'ইন্দ্রের রথের বল্‌গাধারী' বলা হয়েছে। আবার ৭।৭৮।৩ ঋকে 'অপ্সরা'-র প্রসঙ্গে আকাশবিহারিণী কয়েকজন অপ্সরাকে 'সোমরস প্রস্তুতকারিণী'-রূপে পরিচয় দেওয়া হয়েছে। আচার্য সায়ণ ঋক্‌ভাষ্যে গন্ধর্বের অর্থ করেছেন 'সূর্য' বা 'সূর্যরশ্মি'। রমেশচন্দ্র দত্ত গন্ধর্বের প্রসঙ্গে বলেছেন: "সায়ণের ব্যাখ্যাই ঠিক; গন্ধর্বের আসল অর্থ সূর্য বা সূর্যরশ্মি। কিন্তু ঋগ্বেদের রচনার সময়ই গন্ধর্বগণ এইরূপ কাল্পনিক জীব হইয়া দাঁড়াইয়াছিলেন। পরে অপ্সরাগণ গন্ধর্বগণের স্ত্রী এইরূপ উপাখ্যান সৃষ্টি হইল। সূর্যরশ্মি দ্বারা জলীয় বাষ্প আকৃষ্ট হয় এই কি উপাখ্যানের আদিকারণ?" (—ঋগ্বেদসংহিতা পৃ' ১০৬২)। তা'ছাড়া ৯।৭৮।৩ ঋকের 'অপ্সরা'-শব্দ সম্বন্ধে মনীষী গোল্ডষ্টুকার বলেছেন সূর্য দ্বারা আকৃষ্ট হোয়ে জলীয় বাষ্প যে মেঘের রূপধারণ করে তাকেই পরে কাল্পনিকভাবে 'অপ্সরা' বলা হোত: "Personifications of the vapour which were attracted by the sun and formed into mist or clouds"। এ'সম্বন্ধে রমেশচন্দ্র দত্ত বলেছেন: "কিন্তু অপ্সরার প্রথম কল্পনা যাহাই হউক, ঋগ্বেদ-রচনার পূর্বেই অপ্সরাগণ সুন্দরী রমণী এরূপ বিশ্বাস উৎপন্ন হইয়াছিল" (ঋগ্বেদসংহিতা, পৃ' ১০৫৮)।

সাধারণতঃ 'গন্ধর্ব' ও 'অপ্সরা' শব্দ-দুটির উল্লেখ থেকে আমরা নৃত্য, গীত ও বাদ্যের ধারণাই পাই, কারণ বৈদিক ও বৈদিকোত্তর যুগে এবং ক্ল্যাসিক্যাল ও পৌরাণিক যুগে তো বটেই—গন্ধর্ব কিন্নর ও অপ্সরাদের সঙ্গে সঙ্গীতের নিবিড় সম্পর্ক দেখা যায়। গন্ধর্বেরা ভারতবর্ষের উত্তর-পশ্চিমাঞ্চলের অধিবাসী ছিল এ'কথা ইতিহাসও সাক্ষ্য দেয়। শোনা যায়, রাজপুতানার কোন একটি স্থানের অধিবাসীদের এখনো 'গন্ধর্ব' নামে অভিহিত করা হয় ও সেই গন্ধর্বজাতির স্ত্রী, পুরুষ ও শিশু-কন্যারা সকলেই গান্ধর্ব বা সঙ্গীতবিদ্যায় পারদর্শী। 'গন্ধর্ব' ও 'অপ্সরা' শব্দ-দুটির মতো 'পঞ্চজন', 'পাঞ্চজন্য', 'পঞ্চকৃষ্টি' বা দেব, মানুষ, অসুর, রাক্ষস ও পিতৃগণের এবং বিশেষ কোরে 'অসুর'-শব্দ সম্বন্ধে যথেষ্ট মতভেদের প্রচলন আছে।

প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য পণ্ডিতগণের অভিমত, ঋগ্বেদে দেবতাদের বিরোধী বা শত্রু হিসাবে 'অসুর'-শব্দ-কোথাও ব্যবহৃত হয়নি, বরং দেবতাগণের পরিবর্তে অসুর-শব্দ ঋগ্বেদাদিতে সর্বত্র ব্যবহৃত হয়েছে। যেমন ঋগ্বেদে ৫ম মণ্ডলে ভিন্ন ভিন্ন দেবতার উদ্দেশ্যে ১১ বার 'অসুর' শব্দ ব্যবহৃত হয়েছে: ৫ম মণ্ডলে ১১ বার, ৭ম মণ্ডলে ৮ বার, ৯ম মণ্ডলে ৩ বার 'অসুর' শব্দ সূর্য, বায়ু, রুদ্র, পূষা, মিত্র, বরুণ, পর্জন্য প্রভৃতি দেবতাদের পরিবর্তে ব্যবহৃত হয়েছে। যজুর্বেদেও 'গন্ধর্ব' অর্থে দেবতাদের লক্ষ্য করা হয়েছে; যেমন (ক) "সূর্যো গন্ধর্বঃ", (খ) "চন্দ্রমা গন্ধর্বঃ", (গ) "বাতো গন্ধর্বঃ", (ঘ) "যজ্ঞো গন্ধর্বঃ প্রভৃতি। তবে ঋগ্বেদের ৯।৭৪।৫ মন্ত্রে গন্ধর্ব অর্থে 'কৃষ্ণবর্ণ চর্ম'-শব্দের উল্লেখ আছে এবং তা থেকে 'যজ্ঞবিরোধী কৃষ্ণবর্ণ বর্বর তথা অনার্য' এই অর্থও করা যায়। ঋগ্বেদের এই কৃষ্ণবর্ণ চর্মাচ্ছাদিত অনার্য মানুষদের থেকেই পৌরাণিক যুগে রাক্ষসদের উপাখ্যান সৃষ্টি হওয়া স্বাভাবিক।

তবে ১।১০০।১২ ঋকে 'শবসা পাঞ্চজন্যো' শব্দগুলির ব্যাখ্যাপ্রসঙ্গে আচার্য সায়ণ বলেছেন: "গন্ধর্বা অপ্সরসো দেবা অসুরা রক্ষাংসি পঞ্চজনাঃ"। ১।৮৯।১০ ঋকের "আদিতি পঞ্চজনাঃ" শব্দগুলির ভাষ্যে সায়ণ পুনরায় উল্লেখ করেছেন: "পঞ্চজনা নিষাদপঞ্চমশ্চত্বারো বর্ণাঃ, যদ্বা গন্ধর্বাঃ পিতরো দেবা অসুরা রক্ষাংসি"। নিরুক্তকার যাস্ক এই 'পঞ্চজনা'-প্রসঙ্গে বলেছেন: "গন্ধর্বাঃ পিতরো দেব অসুরা রক্ষাংসীতে ত চত্বারো বর্ণা নিষাদ-পঞ্চম ইত্যৌপমন্যেবঃ" (৩।৭)। রমেশচন্দ্র দত্ত সায়ণ অথবা যাস্ক এঁদের কারু অর্থই গ্রহণ করেন নি, তাঁর মতে 'পঞ্চজনাঃ' অর্থে পাঞ্জাবপ্রদেশ ও পঞ্চনদকূলবাসী আর্যজাতি। ৪।৩৯।১০ ঋকে 'পঞ্চকৃষ্টিঃ' শব্দের অর্থও সায়ণ ঠিক ঐভাবে করেছেন। শুধু তাই নয়, সামবেদসংহিতার উত্তরার্চিকের অগ্ন-আয়ুংষিতৃচাত্মক ৩য় সূক্তের "অগ্নিঋষিঃ পবমানঃ পাঞ্চজন্যঃ পুরোহিতঃ, তমীমহেমহা গময়" এই ২য় মন্ত্রের অর্থেও সায়ণ বলেছেন: "পাঞ্চজন্যঃ নিষাদপঞ্চমশ্চত্বারো বর্ণাঃ পঞ্চজনাঃ, যদ্বা গন্ধর্বাঃ পিতরো দেবাঃ অসুরাঃ রক্ষাংসীত্যেতৎ পঞ্চজনাঃ, অথবা দেব-মনুষ্য-গন্ধর্বাপ্সরসঃ সর্পাঃ পিতরঃ ইতি ব্রাহ্মণাভিহিতাঃ পঞ্চজনাঃ"। এ'থেকে বোঝা যায় কিন্নর, অপ্সরা, গন্ধর্ব প্রভৃতি শব্দগুলি ঋগ্বৈদিক যুগে দেবতাভিন্ন বা দেবতাবিরোধী ও সঙ্গীতপ্রিয় জাতি হিসাবে কোন একটি শ্রেণীকে না বোঝালেও পরবর্তীকালে ঐ শব্দগুলি দ্বারা গন্ধর্ব, কিন্নর, অপ্সরা প্রভৃতি সঙ্গীতকলানিপুণ জাতিদের

বোঝাতো। একথা সত্য যে, ব্রাহ্মণসাহিত্যের যুগেও সমাজে দেব, মনুষ্য, রাক্ষস, পিতৃ প্রভৃতি শ্রেণীবিভাগ ছিল এবং সেই শ্রেণী অনুসারে সঙ্গীতের স্বরগুলিও বিভক্ত ছিল। প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীরা একথা স্বীকার করেছেন।

শুক্লযজুর্বেদে (২।১৭।৫) 'দুন্দুভি' বাদ্যের উল্লেখ আছে : "নমঃ শ্রুতেরপি শ্রুতসেনায় চ নমো দুন্দুভ্যায় চাহনন্যায় চেতি"। আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন : "দুন্দুভৌ ভের্যাস্তবো দুন্দুভ্যস্তস্মৈ নমঃ। দুন্দুভিস্তু ভের্যাং দিতিতিস্বতে বিষে। আহন্যতে তাড্যতেনেনেতাহনং বাদ্যসাধনং দণ্ডাদি তত্র ভব আহনন্যস্তস্মৈ নমঃ" (৮।৪)। কৃষ্ণযজুর্বেদে (৭।৫।৯।২৯) আছে : "দুন্দুভির্ন্ সমঘ্নোতি"। কৃষ্ণযজুর্বেদের ৭।৫।৯।৩০ মন্ত্রে ভূমিদুন্দুভির উল্লেখ আছে : "ভূমিদুন্দুভিন্ অঘ্নোতি"। ভাষ্যকার ভট্টভাস্কর 'ভূমিদুন্দুভি' সম্বন্ধে বলেছেন : "চর্মনা আচ্ছাদিতমুখম্ ভূগর্তম্", অর্থাৎ মাটিতে গর্ত খুঁড়ে সেই গর্তের মুখ পশুচর্ম দিয়ে আচ্ছাদন করলে ভূমিদুন্দুভি হয়। বাজসনেয়ীসংহিতায়ও ভূমিদুন্দুভির উল্লেখ আছে। বাজসনেয়ীতে (৯।১২) 'বনস্পতি' নামক বাদ্যযন্ত্রের বর্ণনা পাওয়া যায় : "বনস্পতয়ো বিমুচ্যদ্ধম্"। 'বনস্পতি' বলতে গাছের গুঁড়িতে গর্ত কোরে সেই গর্তের মুখ পশুর চর্মে আচ্ছাদন করা বোঝায়। তৈত্তিরীয়সংহিতায়ও (৬।১।২৫) 'বনস্পতি' বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ আছে : "স বনস্পতিন্ প্রেষ্যতি"। তাছাড়া তৈত্তিরীয়-সংহিতায় দুন্দুভি, তূণব, বীণা প্রভৃতির উল্লেখ পাওয়া যায়। বলা হয়েছে বাক্ বা ধ্বনি বনস্পতি, দুন্দুভি, তূণব, বীণা প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্রের ভিতর দিয়ে প্রেরিত হয় : বাগ্ বনস্পতিস্থ বদতি য দুন্দুভৌ য তূণবে য বীণায়াম্" (তৈত্তিরীয় স' ৬।১।২৫)। যজুর্বেদের কাঠকসংহিতায় (৩।৪।৫) বনস্পতির উল্লেখ আছে : "য বনস্পতিস্থ বাক্ তন্ * *"। ঐতরেয়ব্রাহ্মণে (৫।১।৫) ভূমিদুন্দুভি, কাণ্ডবীণা প্রভৃতির বর্ণনা আছে এবং যাজ্ঞিক পুরোহিতদের পুরনারীরা যে কাণ্ডবীণা নিয়ে বাজাতেন তার উল্লেখ পাওয়া যায় : "রাজপুত্রেণ চর্ম ব্যধয়ন্ত্য স্নন্তি ভূমিদুন্দুভিন্ পত্নাশ্চ কাণ্ডবীণা"। পুরোনারীদের বাদ্যের সময়ে সামগেরা বিচিত্র সাম বা স্তোত্র গান করতেন : "সাম্না স্তবন্তে"। শুক্লযজুর অন্তর্গত বাজসনেয়ীসংহিতায় "নৃত্তয় সূতং গীতয় শৈলূশম্" শব্দগুলির উল্লেখ পাওয়া যায়। 'সূত' গায়ক ও 'শৈলূশ' অভিনেতা। সূত বা গায়ক নৃত্যের সঙ্গে ও শৈলূশ বা অভিনেতা গানের সঙ্গে সম্পর্কিত। কৃষ্ণযজুর্বেদের

তৈত্তিরীয়ব্রাহ্মণে সূতকে আবার গানের সঙ্গে ও শৈলূশ বা অভিনেতাকে নৃত্তের সঙ্গে সম্পর্কিত করা হয়েছে : "গীতয় সূতং নৃত্তয় শৈলূশম্"।

বাজসনেয়ীসংহিতায় (৩০।১০।১৯) 'অদম্বর' নামে একটি বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ আছে : "শব্দয় অদম্বর ঘাতম্"। বাজসনেয়ী ও তৈত্তিরীয়সংহিতার মতো অথর্ববেদেও (১২।৮।১৫) 'বনস্পতি' বাদ্যের উল্লেখ আছে : "বনস্পতিঃ সহ দেবৈর্ন আগম্"। অথর্ববেদের ৫ম কাণ্ড ২০শ সূক্ত ৪র্থ অধ্যায়ের ১ম, ৫ম ও ৬ষ্ঠ শ্লোকগুলিতে 'দুন্দুভি-র উল্লেখ আছে: (ক) "উচ্চৈর্ঘোষে দুন্দুভিঃ", (খ) "দুন্দুভের্বাচং প্রযতাম্", (গ) "পুর্বে দুন্দুভে প্র-বদাসি"। আচার্য সায়ণ ৬ষ্ঠ কাণ্ডে, ১২৫ সূক্ত, ১৬শ অধ্যায়ে ১২ সূক্তের ভাষ্যে বৈতানসূত্র (৬।৪) থেকে উদ্ধৃত কোরে বলেছেন : "ভূমিদুন্দুভিম্ ঔক্ষেণাপিনহ্বম্"। এর আগে মহাব্রতযজ্ঞে ভূমিদুন্দুভির উল্লেখ কোরেও তিনি বলেছেন : "তথা মহাব্রতে অনেন ত্বচেন ভূমিদুন্দুভিং তাড়য়েৎ। তদ্-উক্ত বৈতানে"। এ'সম্বন্ধে গ্রন্থের বিষয়বস্তুতে আলোচনা করেছি।

অথর্ববেদের ১০ম কাণ্ড, ৭ম সূক্ত, ৮ অধ্যায়ে ৪২-৪৩ শ্লোক-দু'টিতে নৃত্যের উল্লেখ পাওয়া যায় : (ক) "তন্ত্রমেকে যুবতী বিরূপে অভ্যাক্রামং বয়তঃ **" (খ) "তয়োরহং পরিনৃত্যন্ত্যোরিব ন জানামি যতরা পরস্তাৎ। পুমানেনদ্ বয়ত্যুদগৃণত্তি পুমানেনদ্ জভারাধি নাকে"। অধ্যাপক হুইট্নি এই ৪২—৪৩ শ্লোক-দুটির অর্থ করেছেন : "A certian pair of maiden, of diverse from, weave * * (42). Of them ; as of two women dancing about (*Vi-jna*) which is beyond, a (*Pumam*) weaves it * *"। তা'ছাড়া অথর্ববেদ ৫।২০।১৩, ৬।১২৬।৩, ১২।১।৪১, ৫।২০।২, ৫।৩১।৭, ৬।৩৮।৪ শ্লোকগুলিতে 'দুন্দুভি'-বাদ্যের উল্লেখ আছে। অথর্ববেদের ৪র্থ কাণ্ড ৩৭ সূক্ত ৮ম অধ্যায়ের ৫ম শ্লোকে ঋগ্বেদের মতো 'কর্করি' বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ আছে : "যত্র বঃ প্রেঙ্খা হরিতা অর্জুনা উত, যত্রাঘাটাঃ কর্কর্যঃ সংবদন্তি। তৎ পরে তাপ্সরসঃ প্রতিবুদ্ধা অভূতম্"॥ আচার্য সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন : "* * আহন্যমানা বাদ্যমানাঃ কর্কর্যঃ বাদ্যবিশেষাঃ সংবদন্তি যুষ্মন্নৃত্তানুগুণ্যেন সমানং ধ্বনন্তি তৎস্থানং পরেতেত্যাদি পূর্ববদ্ যোজ্যম্"। তা'ছাড়া অথর্বের ৪র্থ কাণ্ড ৬ষ্ঠ সূক্ত ২য় অধ্যায় ৪র্থ শ্লোকে 'বক্র' বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ পাওয়া যায় : "যস্ত আস্যৎ পঞ্চাঙ্গুরির্বক্রাচ্চিদধিধন্বনঃ"। সায়ণ ভাষ্যে বলেছেন : "ত্বে ত্বাং বক্রাৎ বক্রীভূতাদ্ (অধি) অধিজ্যাদ্ ধন্বনঃ আস্যাৎ

ধনুর্যন্ত্রেণ পুরুষশরীরে প্রাক্ষিপৎ"। অনেকের মতে এই 'বক্র' বাদ্যযন্ত্র নয়, আসলে 'ধনু', কিন্তু পৃথকভাবে ধনুর্যন্ত্রেরও উল্লেখ বৈদিক সাহিত্যে আছে এবং ধনুর্যন্ত্রই পরে 'বেহালা' বাদ্যযন্ত্রে রূপান্বিত হয়েছে। ধনু যেমন শত্রুনাশের উদ্দেশ্যে ব্যবহার ও ধনুর জ্যায়ে শর যোজনা কোরে শত্রুর প্রতি নিক্ষেপ করা হোত তেমনি ধনুর জ্যায়ে শব্দ সৃষ্টি কোরে (টংকার দিয়ে) শত্রুদলের মনে ত্রাসের সঞ্চার করা হোত। এই জ্যা-শব্দই সংস্কৃত রূপ নিয়ে পরবর্তী সময়ে ধনুযন্ত্রে সাঙ্গীতিক স্বরের প্রকাশক হয়েছিল।

তৈত্তিরীয়সংহিতার অন্তর্গত আপস্তম্বশ্রৌতসূত্রের ৫।৮।২ সূত্রে বীণা ও তূণব তথা বেণু বা বংশ-বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ আছে: "বীণাতূণবেনৈনমেতাং রাত্রিং জাগরয়ন্তি"। বীণা ও বেণুর (তূণব) বাদ্যের সঙ্গে ব্রতের উদ্দেশ্যে রাত্রি-জাগরণের নির্দেশ আছে। আপস্তম্বশ্রৌত্রসূত্রে (৫।১১।৬) "মন্ত্রণা-মন্তেন রথন্তরে গীয়মানে যজ্ঞাযজ্ঞীয়ে"—এই রথন্তরসামের উল্লেখ পাওয়া যায়। অবশ্য 'সামানি গায়তি' (৫।১৬।৭); 'রথন্তর সাম্না' (১০।২।৬); 'প্রস্তোতঃ সাম গায়েতি' (১৩।২০।৩); 'যত্ন্যদ্গাতা পুরুষসাম ন গায়েদধ্বর্যু রৈবতেন সাম্নোদ্গায়েদ্ভুর্ভুবঃ স্ববরিত্যনুবাকেন' (২৫।১৯।১১) প্রভৃতি মন্ত্রে পুরুষ, রথন্তর, রৈবত প্রভৃতি সামগানের উল্লেখ আছে।

আপস্তধর্মসূত্রে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের বিশেষভাবে আলোচনা না থাকলেও ১।৩।১৯—২৫ সূত্রগুলিতে সামগানের যে নিন্দা করা হয়েছে তা নারদীশিক্ষায় সঙ্গীতের পর্যায়ে পরে আলোচনা করেছি। ধর্মসূত্রে সামাজিক বাঁধনের তীব্রতাই বেশী। তাই 'সর্বেষাং চ শিল্পাজীবানাম্' (৮।৬।১৮।১৮) সূত্রে চিত্রশিল্পীদের ব্রাহ্মণজাতি থেকে নিকৃষ্ট বালই গণ্য করা হয়েছে, কেননা উজ্জ্বলাব্যাখ্যায় পণ্ডিত হরদত্ত 'সর্বেষামপি ব্রাহ্মণানামন্নমভোজ্যম্' মন্তব্যে ঐ ভাবই প্রকাশ করেছেন। অবশ্য শিল্পের আভিজাত্যকে বজায় রেখে বর্ণবৈষম্যের নিদর্শন হিসাবে সূত্রটিকে গ্রহণ করা যায়। তারপর 'স্তেনোঽভিশস্তো * * রাজন্যো বৈণো বৈশ্যঃ' (২।১।২।৬) সূত্রটিও সামাজিক দোষদর্শনের একটি নিদর্শন। 'বৈণো বৈশ্যঃ' শ্লোকাংশের উজ্জ্বলাব্যাখ্যায় বলা হয়েছে: "বৈশ্যো বৈণো জায়তে; বেণুনর্তকো বৈণঃ"। বাদক ও নর্তক ধর্মসূত্রকারের দৃষ্টিতে একটু হেয় প্রতিপন্ন হয়েছে, তবে এই দোষ-গুণ-বিচারের অন্তরালে ধর্মসূত্রকারের সময়ে সমাজে যে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের প্রচলন ছিল সেকথা বেশ বোঝা যায়। মনীষী কাত্যায়ন শ্রৌত্র বা কল্পসূত্রে

সামগান ছাড়া বিচিত্র রকমের বীণার ও বীণাবাদনেরও পরিচয় দিয়েছেন। কাত্যায়ন বলেছেন: 'ঋচো যজুংষি সামানি নিগদা মন্ত্রাঃ (১।৪৫)। আচার্য কর্ক তাঁর ভাষ্যে বলেছেন সাম কাকে বলে: "প্রগীতং মন্ত্রবাক্যং সমেত্যুচ্যত। * * অতঃ পূর্বপ্রগীতত্বাদ্‌গীতিরেব সামশব্দেনাভিলক্ষ্যতে"। মোটকথা ঋক্‌মন্ত্রের ওপর স্বর-সন্নিবেশ কোরে গান করার নাম 'সাম', অথবা গীতি বা গানই সাম। কাত্যায়ন পৌর্ণমাস, দর্শপূর্ণমাস, অগ্নিহোত্র, চাতুর্মাস্য, পশুবন্ধ, সোম, দ্বাদশাহ, বাজপেয়, রাজসূয়, সৌত্রামণী, অশ্বমেধ, পিতৃমেধ, একাহ, অহীন, সত্র প্রভৃতি যাগে সামগান ও সঙ্গে সঙ্গে নৃত্য ও বাদ্যের উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন: 'রথন্তরং গায়েতি প্রেষ্যতি' (৩।২২৮), 'গানমধ্বর্যোঃ' (৩।২২৯), 'ব্রহ্মা বা বেদযোগাৎ' (৩।৩৩০), 'যুক্তত্বাচ্চাধ্বর্যোঃ' (৩।৩৩১) 'বাণেন শততন্তুনা' (১৩।৩২), 'সদঃ স্বক্তিষু দুন্দুভীন্ বাদয়ন্তি' (১৩।৪৮), 'গোধাবীণাকাঃ কাণ্ডবীণাশ্চ পত্ন্যো বাদয়ন্তি' (১৩।৫০), 'উপগায়ন্তি' (১৩।৫৮) 'অন্যাংশ্চ শব্দান্ কুর্বন্তি' (১৩।৫২), 'সত্যসাম গায়তি' (১৭।৭২), 'সাম প্রেষ্যতি' (১৯।১০৯), 'ঐন্দ্র্যাং বৃহত্যাং গায়তি' (১৯।১১০), "বীণাগাথিভ্যাং পৃথক্ শতে দদাতি" (২২।৫৯), "নৃত্তগীতবাদিত্রবচ্চ" (২১।৪২), 'তমুদ্‌গাত্রে দদাতি' (২০।৬৮) প্রভৃতি সূত্রগুলি থেকে সুস্পষ্ট বোঝা যায়। তবে এদের মধ্যে 'বাণেন শততন্তুনা' (১৩।৩২), 'শোধবীণাকাঃ কাণ্ডবীণাশ্চ' (১৩।৫০) 'নৃত্তগীতবাদিত্রবচ্চ (২১।৪২) সূত্রগুলি বিশেষ উল্লেখযোগ্য।

বৈদিক 'বাণ' বা শততন্ত্রীবীণার প্রচলন বৈদিকোত্তর যুগে লোপ পেলে আচার্য কাত্যায়ন যখন তার পুনপ্রবর্তন করেন, তখন কিছুটা আকার পরিবর্তন কোরে 'কাত্যায়নবীণা' বা 'কাত্যায়নীবীণা' নামে তা সমাজে প্রচলিত হয়। কাত্যায়নের শ্রৌত তথা কল্পসূত্রের মাধ্যমে জানা যায়, ঋগ্বেদে (১।৮৫।১০) 'বাণ' শব্দের ("ধমন্তোবাণং") উল্লেখ আছে এবং সায়ণ ভাষ্যে "বাণং শতসংখ্যাভিস্তন্ত্রীভির্যুক্তং বীণাবিশেষম্" এই অর্থ করেছেন। কাত্যায়নও কল্পসূত্রে (১৩।৩৪) 'বীণা' অর্থে 'বাণ' শব্দেরই ব্যবহার করেছেন এবং সেই বীণা একশোটি তন্ত্রী বা তারযুক্ত ছিল: "বাণেন শততন্তুনা"। শততন্ত্রীবীণার তার (তন্ত্রী) মুঞ্জাঘাসে তৈরী হোত: "মৌঞ্জাস্তন্তবো" এবং একটি উচ্চ আসনপীঠে অথবা দোলায় উপবেশন কোরে অধ্বর্যু বেতস বা বেতখণ্ডে (plectrum) বীণার তারে আঘাত দিয়ে বাজাতেন: "বৈতসং বাদনম্। বশীমুপবিশন্তি প্রেঙ্খে হোতা ফলকেঽধ্বর্যুঃ প্রতিগৃণাতি" (১৩।৩৩—

৩৪)। আচার্য কর্ক ভাষ্যে 'বাণ' সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন : "বাণো মহতি বীণা, শততং তন্তবো যস্যাসৌ শততন্তঃ, তেনোপাকরণম্। অস্মিন্ বাণে মৌঞ্জাস্তন্তবো বেতসবৃক্ষসম্বন্ধি বাদনমিত্যর্থঃ"। সত্র বা যজ্ঞে দুন্দুভি বাজানো হোত, কোন একটি পুরুষ সেই দুন্দুভি বাজাতেন : "যে কেচন পুরুষাঃ সন্তি তে দুন্দুভীন্ বাদয়ন্তীত্যর্থঃ"। 'গোধাবীণা' গোধা বা গোসাপের চামড়ায় আচ্ছাদিত হোত। 'কাণ্ডবীণা'-র কাণ্ড শরে নির্মিত হোত এবং অধ্বর্যুদের পত্নীরা গোধা ও কাণ্ড বীণা-দুটি সত্রে বা যজ্ঞে বাজাতেন, আর অধ্বর্যুদের অনেকে ঐ বীণাশব্দের সঙ্গে গান করতেন : "গোধাবীণাকাঃ কাণ্ডবীণাশ্চ পত্ন্যো বাদয়ন্তি (১০।৫০)। উপগায়ন্তি (১৩।৫১)। অন্যাংশ্চ শব্দান্ কুর্বন্তি" (১৩।৫২)। আচার্য কর্ক এদের উল্লেখ কোরে ভাষ্যে বলেছেন : "গোধাচর্মণা নদ্ধা বীণা গোধাবীণাকাঃ, কাণ্ডঃ শর ইত্যুচ্যতে, তন্ময্যো বীণাঃ, তা উভয়বিধা-বীণাঃ সর্বাঃ পত্ন্যো বাদয়ন্তি, স্তভিঃ সত্বিণস্তা উপয়া-গয়ন্তীত্যর্থঃ"। কাত্যায়নের "অন্যাংশ্চ শব্দান্ কুর্বন্তি" (১৩।৫২) সূত্রের টীকায় পুনরায় বলা হয়েছে তখন অন্য সকলে মর্দল, ভেরী, পটহ প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্রের শব্দ করেছিলেন : 'মর্দলভেরীপটহাদিজন্যানন্যানপি শব্দান্ লোকাঃ কুর্বন্তীতি ভাবঃ"। পিতৃমেধযজ্ঞের প্রসঙ্গে মহর্ষি কাত্যায়নবীণা এবং নৃত্য, গীত ও বাদ্যের উল্লেখ করেছেন : (ক) "কৃত্বাহতপক্ষেণ পরিত-ত্যায়সেষু বাদ্যমানেষু বীণায়াং বৌদ্ধতায়ামমত্যো * *" (২১।৩৮); (খ) "নৃত্যগীতবাদিত্রবচ্চ" (২১।৪২)। এই শেষোক্ত 'নৃত্যগীতবাদিত্রবচ্চ' (২১।৪২) বচন সম্বন্ধে অনেকের অভিমত, এটি আসলে সমুচ্চয়ের কথা। অর্থাৎ পূর্বে উক্ত নৃত্যগীতবাদিত্রের অনুরূপ দৃষ্টাদৃষ্টফলানুসন্ধান-বিষয়ে অনবহিত ও এগুলি লৌকিক গীতাদির মতো কামাচারপ্রবর্তিত। আসল কথা এই যে, গ্রামীন যজ্ঞ যখন সমাপ্ত করা হোত তখনই অনুষ্ঠানকারী বা আহুত ও বরাহুত সামাজিক ব্যক্তিরা মাত্র মনের আনন্দে কিছু গীতাদি করতে পারতো ও তাতে কোরে মঙ্গলকামনার একটা ইঙ্গিতও যে থাকতো না তা নয়। কিন্তু এগুলির জন্য বিধি-নিষেধ ছিল না এবং থাকলেও যজ্ঞীয়কর্ম বা সামগানের জন্য যে দৃষ্টাদৃষ্ট ফল চিন্তা করা হোত সে ফলেরও কোন হানি হোত না। তাঁদের মতে একথার ইঙ্গিতে প্রমাণ হয় না যে, যজ্ঞকালেই ঋগ্বেদী ও সামবেদীরা নৃত্য করতেন বা বীণাদি বাজাতেন অথবা সুমধুর সঙ্গীতের যোজনা করতেন। কিন্তু দুঃখের বিষয়, এই ধরণের অভিমত যাঁরা পোষণ বা এই

ধরণের ব্যাখ্যা যাঁরা করেন তাঁরা একথাও নিঃসংশয়ে স্বীকার করেন যে, বৈদিক যুগে বিশিষ্ট যজ্ঞীয় সামপদ্ধতি ছিল এবং সেই পদ্ধতিতে সম্পূর্ণ নিরপেক্ষ উৎকৃষ্ট লৌকিক গীতাদিরও রীতি ছিল এবং পদ্ধতিনিরপেক্ষ স্ত্রী-পুরুষেরা সামান্য (?) আনন্দবশে আবার নৃত্যাদিও করতো। নৃত্যের সঙ্গে 'আদি' শব্দটি থাকায় তা থেকে গীত এবং বাদ্যও বোঝায়। সুতরাং সামান্য বা আনন্দবশে হোলেও বৈদিক সমাজে যে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের অনুশীলন ছিল এই অভিমত তো কোথাও কখনো খণ্ডিত হয় নি, বরং সুনির্দিষ্টভাবে প্রমাণই হয়েছে। বৈদিক যুগে যদি বৈদিক পদ্ধতিনিরপেক্ষ লৌকিক নৃত্য-গীতেরও অস্তিত্ব থাকে, তবে তার দ্বারাও প্রমাণ হয় যে, বৈদিক যুগে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের অনুশীলন ছিল।

তারপর বৈদিক যুগে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের প্রচলন সম্বন্ধে এ'ধরণেরও আপত্তি শোনা যায় যে, একটি শ্রুতির অর্থ আছে উডুম্বর-কাষ্ঠ দিয়ে তৈরী ঔডুম্বরী নামে খুঁটি ছুঁয়ে মন্ত্রোচ্চারণ মাত্র করা হোত। অন্য একটি অনুরূপ শ্রুতি বা মন্ত্র আছে যার অর্থ হোল যজ্ঞস্থলে সমাগত অপর একজন ব্রাহ্মণ কিছু বীণা বাজাবেন ও অন্য কেউ সামান্য মঙ্গল গান করবেন। কিন্তু তাই বোলে এই সবের দ্বারা সামানুষ্ঠানের অঙ্গরূপে সামগানের সঙ্গে বীণার বাদন অথবা নৃত্য বেদ ও বেদানুগ শ্রুতিদ্বারা বিহিত হয় নি। এই আপত্তির উত্তরেও একথা বলা যায় যে, বৈদিক যুগে যজ্ঞানুষ্ঠানে সমাগত অপর একজন ব্রাহ্মণ "কিছু" বীণা বাজালে বা "সামান্য" (?) গান করলেও বীণা বাজানোই হোল এবং ও গান করাও হোল, সুতরাং গান তথা সামগানের সঙ্গে কারু দ্বারা বীণা বাজানো বা গান করা বেদবিহিত হয়নি একথাই বা ক্যামন কোরে বলা যায়।

বৈদিক যুগে সামগেরা যে বেশীরভাগ সময় বিভিন্ন সত্র বা যজ্ঞকে অবলম্বন কোরে ঋক্‌মন্ত্র গান করতেন মহর্ষি আপস্তম্ব 'যজ্ঞপরিভাষাসূত্রম্' গ্রন্থে ও কাত্যায়ন শ্রৌত বা কল্পসূত্রে তার উল্লেখ করেছেন। যজ্ঞপরিভাষাসূত্রে মহর্ষি আপস্তম্ব বলেছেন যজ্ঞ দু'রকম—শ্রৌত ও গৃহ্য। শ্রৌতসূত্র ও গৃহ্যসূত্র গ্রন্থ-দু'টির নামানুসারে যজ্ঞ-দু'টির নাম ও 'শ্রৌত' ও 'গৃহ্য'। শ্রৌতযজ্ঞ 'সোমসংস্থা' ও 'হবিঃসংস্থা' ভেদে দু'রকম ছিল। গৃহ্যসূত্রকে 'হবিসংস্থা'ও বলা হোত। আশ্বলায়নীয় ও কাত্যায়নী শ্রৌতসূত্রে (৫।১১, ১১১।২৭, ১২।৩।১৯০) সাত রকম 'সোমসংস্থা'-যজ্ঞের বর্ণনা আছে। তা'ছাড়া অথর্ব-

বেদীয় গোপথব্রাহ্মণের পূর্বভাগেও (৫ম প্র° ২৩ খ°) এগুলির উল্লেখ পাওয়া যায়। সুতরাং মোট ২১ রকম যজ্ঞের নাম যজ্ঞপরিভাষাসূত্রে তিনটি ভাগে সাত সাতটি কোরে সত্রগুলিকে বিভক্ত কোরে উল্লিখিত হয়েছে। তাদের প্রত্যেকাটতে প্রায় সামগান করা হোত। যজ্ঞপারভাষাসূত্রকার এ'সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন,

সপ্ত সোমসংস্থা যজ্ঞ		সপ্ত হবিঃসংস্থা যজ্ঞ	সপ্ত পাকসংস্থা যজ্ঞ
১ম	অগ্নিষ্টোম	অগ্ন্যাধেয়	সায়ংহোম
২য়	অত্যগ্নিষ্টোম	অগ্নিহোত্র	প্রাতর্হোম
৩য়	উকৃথ্য	দর্শ	স্থালীপাক
৪র্থ	ষোড়শী	পৌর্ণমাস	নবযজ্ঞ
৫ম	বাজপেয়	আগ্রয়ণ	বৈশ্বদেব
৬ষ্ঠ	অতিরাত্র	চাতুর্মাস্য	পিতৃযজ্ঞ
৭ম	আপ্তোর্যাম	পশুবন্ধ	অষ্টকা

লাট্যায়নসূত্রে (৫।৪।১০) দর্শ ও পৌর্ণমাস যাগদুটিকে একটিমাত্র যাগ হিসাবে এবং সৌত্রামণিযাগকে হবিঃসংস্থার অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে। সোম-সংস্থাকে সোমযজ্ঞ বা সোমযাগ, ক্রতু, জ্যোতিষ্টোম এবং সুত্যাও বলে। হবিঃসংস্থাকে 'হবির্যজ্ঞ' বলা হয়। অগ্নিষ্টোম প্রভৃতি সপ্ত সোমসংস্থা 'সোম'; অগ্ন্যাধেয়, অগ্নিহোত্র ও সায়ংহোমাদিকে 'হৌত্র' এবং দর্শ, পৌর্ণমাস প্রভৃতিকে 'ইষ্টি'-যাগও বলে। তাণ্ড্যমহাব্রাহ্মণ প্রভৃতিতে সোমযাগগুলিকে একাহ, অহীন, সত্র প্রভৃতি নামে উল্লেখ করা হয়। 'একাহ'-যাগগুলি সোমযজ্ঞ, তাদের একদিনে সম্পন্ন করা হোত আর কয়েকদিন ধরে অনুষ্ঠিন হোত 'অহীন'-যাগ, এবং দীর্ঘকাল ধরে যে সব যাগের অনুষ্ঠান করা হোত তাদের নাম ছিল 'সত্র'। বৈশ্বদেব, বরুণপ্রঘাস ও সাকমেধ এই যাগ-তিনটিকে চাতুর্মাস্যযাগের অন্তর্ভুক্ত করা হোত। তা'ছাড়া আয়ুষ্কামেষ্টি, পুত্রেষ্টি, পবিত্রেষ্টি, বর্ষকামেষ্টি, প্রাচ্যাপত্যেষ্টি, বৈশ্বানরেষ্টি, নবশস্যেষ্টি ঋকেষ্টি, গোষ্পতীষ্টি প্রভৃতি ইষ্টিযাগও ছিল। যজ্ঞপরিভাষাসূত্রে সাম তথা সামগান কোন্ যজ্ঞে গান করার বিধি

ছিল তার বিস্তৃত পরিচয় আছে। তাছাড়া কোন্ কোন্ যাগে মন্ত্রগুলি মন্দ্র, মধ্য ও তার (উচ্চ) স্বরে গীত হবে তার বিবরণও দেওয়া আছে। যেমন "অন্তরা সামিধেনীষনুচ্যম্" (১১ সূ°); "মন্দ্রেন প্রাগাজ্যভাগাভ্যাম্" (১২ সূ°) "প্রাতসবনে চ" (১৩সূ°)। অর্থাৎ প্রাতঃসবনযজ্ঞে মন্ত্রগুলি সাধারণতঃ মন্দ্র তথা গম্ভীরস্বরে গান করা হোত, তেমনি মাধ্যন্দিনে মধ্যমস্বরে (১৫ সূ°) এবং স্বিষ্টকৃদ্‌যাগের পর মন্ত্রগুলি ক্রুষ্টস্বরে গান করা হোত "ক্রুষ্টেন শেষে" (১৬ সূ°) প্রভৃতি। অবশ্য এই যাগগুলি ব্রাহ্মণোত্তর যুগের অন্তর্গত, কাজেই সামগানের সুপরিস্ফুট রূপ যজ্ঞপরিভাষাসূত্রে দেওয়া না থাকলেও তখন যাগকর্মে যে সাত স্বরযুক্ত গানেরই প্রচলন ছিল একথা বোঝা যায়। শাখাভেদে মন্ত্রোচ্চারণ ও গানভেদ অবশ্যই ছিল, কেননা প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাকারেরা সেকথা স্পষ্টভাবে উল্লেখ করেছেন।

সামবাদের 'দৈবতব্রাহ্মণ' বা ষড়্‌বিংশব্রাহ্মণেও গান বা সামগানের উল্লেখ আছে। গায়ত্রীসাম ও রথন্তরসামগুলি দৈবতব্রাহ্মণের প্রিয়। সামের গায়কদের বলা হোত 'উদ্‌গাতা,' কেননা উদ্‌গানই ছিল তখন সামসঙ্গীতের রূপ। তবে উদ্‌গান সামগানেরই নামান্তর, তাই উদ্‌গাতাদের সামগও বলা হোত: "তস্মাৎ সামগেভ্যঃ সাম গায়ন্তীতি সামগাঃ" (ষড়্‌বিংশব্রাহ্মণের সায়ণভাষ্য, ২।৫।৩।২)। তখন স্তুতিগান ছিল যজ্ঞের অঙ্গ হিসাবে গণ্য, যেমন যূপের ও পশু প্রভৃতির স্তুতিগান করা হোত। সামবেদের বংশব্রাহ্মণে ব্রাহ্মণগুলির গ্রন্থকার ও তাদের বংশের পরিচয় আছে। বংশব্রাহ্মণকে 'অমুব্রাহ্মণ'' বা 'অষ্টমব্রাহ্মণ'ও বলা হয়। তাতে পূর্বাচার্য গর্গগোত্রীয় শর্বদত্ত থেকে পূর্বপূর্ব আচার্যদের নামোল্লেখ করা হয়েছে। বংশব্রাহ্মণকার শর্বদত্ত থেকে স্বয়ম্ভূ ব্রহ্মা পর্যন্ত ৬১ জন গ্রন্থকার ও ৬১টি বংশের নাম লিপিবদ্ধ করেছেন।[২] তা'ছাড়া তাতে আরো ১৩ জন সামগাচার্যের পরিচয় আছে। সেই পরিচয়েই সামপ্রতিশাখ্যকায় পুষ্পর্ষি বা ঔদব্রজী পুষ্পযশার নামও পাওয়া যায়। বংশব্রাহ্মণকার উল্লেখ করেছেন: "পুষ্পযশসঃ ঔদব্রজেঃ পুষ্পযশা ঔদব্রজিঃ সঙ্করাদ্ গৌতমাৎ সঙ্করো গৌতমোঽর্যমরাধাচ্চ গৌতমাৎ পুষ্পমিত্রাচ্চ গোভিলাৎ পুষ্পমিত্রোগোভিলোঽমিত্রাদ্ * *"। সামগাচার্যদের নাম ও

২। সামগাচার্য সত্যব্রত সামশ্রমী-সম্পাদিত 'বংশব্রাহ্মম্' (কলকাতা ১৮৯২) অনুবাদ, পৃ° ১-৬

বংশাবলী ছাড়া বংশব্রাহ্মণ বা অনুব্রাহ্মণে আর কোন বিষয়ের আলোচনা নাই।

সামবেদীয় 'আর্ষেয়ব্রাহ্মণ' ও অথর্ববেদীয় 'গোপথব্রাহ্মণ' প্রভৃতিতেও যাগযজ্ঞের বর্ণনা আছে এবং সঙ্গে সঙ্গে বিভিন্ন যাগগুলিতে সামগানের পরিচয় আছে। আর্ষেয়ব্রাহ্মণকে অনুব্রাহ্মণ এবং চতুর্থব্রাহ্মণও বলে। আর্ষেয়ব্রাহ্মণে সামগান কি কি স্বর-সংযোগে গান করা প্রয়োজন সেই বিধির নির্দেশ আছে। যেমন "হাবিতি মন্দ্রস্বরাদিকম্" (ভাষ্য ১।৫); "উত্যেতি ক্রুষ্টদ্বিতীয়াদিকম্" (ভাষ্য ১।৫); "হাউ মন্দ্রাদিকম্" বা "আ নো অগ্নে ইতি তৃতীয়চতুর্থাদিকম্" ভাষ্য ১।৫) প্রভৃতি। আর্ষেয়ব্রাহ্মণের প্রথম প্রপাঠক ৬ষ্ঠ খণ্ডে আছে: 'অগ্নেরাগ্নেয়ে দ্বে গোতমস্য মনাজ্যে যে দ্বৈবরাজঞ্চ গাথিনশ্চ কৌশিকস্য সাম বার্হদুক্‌থে দ্বে পৌরুমীঢ়ঞ্চ * * "। গাথাগানগুলি বিভিন্ন স্বরযোগে গান করা হোত। ঋষিদের নামানুসারে গাথাগুলির আবার নামকরণ করা হয়েছে: "মন্দ্রাতিমন্দ্র-মন্দ্রাদিকং কৌশিকস্য কুশিপুত্রস্য গাথিন এতন্নামকস্য ঋচেঃ স্বভূতং সাম" (ভাষ্য ১।৬)। বিভিন্ন ব্রতে ও যজ্ঞে বিভিন্ন রকমের গান বা সামগান গাওয়ার রীতি ছিল: "দ্বে পুরুষব্রতে পঞ্চানুগানং চৈকানুগানং চ ত্রীণি লোকানাং ব্রতানি * * ঋষ্যস্য সাম ব্রতং বা" (৩।২৫)। দুটি পুরুষব্রতে পাঁচটি বা একটি 'অনুগান' গাওয়া হোত। ভিন্ন ভিন্ন ঋক্ নিয়ে এক একটি সাম সৃষ্টি হোত, যেমন—'সহস্রশীর্ষা পুরুষ' এবং এইরকম ছটি ঋকের সমবায়ে একটি 'সাম' সৃষ্টি হোত। এভাবে ব্রাহ্মণের যুগে দিশাব্রত, কাশ্যপব্রত, গবাব্রত, মহাবৈশ্বানরব্রত, আদিত্যব্রত প্রভৃতিতে বিভিন্ন অনুগানের প্রচলন ছিল। মোটকথা ব্রাহ্মণসাহিত্যের যুগে যেভাবে সামগানের প্রচলন ছিল, আরণ্যক ও উপনিষদের যুগে তার কিছুটা উন্নত হয়েছিল। প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষার যুগে সমাজে বিভিন্ন রকমের সামগান প্রচলিত হয়েছিল।

যাগ, যজ্ঞ, সত্র প্রভৃতিতে সামগান গীত হোত। দেবতার উদ্দেশ্যে দ্রব্যত্যাগের নাম যজ্ঞ। দেবতা, দ্রব্য ও ত্যাগ এই তিনটি যজ্ঞীয় কর্মের অপরিহার্য বস্তু। ত্যাগ বলতে আহুতি ও যে দ্রব্য ত্যাগ করা হোত তার নাম হব্য, যেমন আজ্য বা যজ্ঞের জন্য ঘৃত, চরু বা পায়সান্ন, দুধ দুই, পুরোডাস (রুটি), পশুমাংস, সোমলতার রস বা সোমরস প্রভৃতি। ঐসকল বস্তু যজ্ঞাগ্নিতে আহুতি দেওয়ার নামই যজ্ঞ। যার উদ্দেশ্যে যাগ বা যজ্ঞ হোত তিনি যজমান। যজমানের কল্যাণের জন্য যিনি যাগকর্ম করতেন তিনি ঋত্বিক্ বা যাজক।

প্রতিটি যজ্ঞকর্মের জন্য পৃথক পৃথক মন্ত্র ছিল। মন্ত্র সার্থক হোত যাগে বা যজ্ঞে। ঋক্, যজুঃ ও সাম এই তিন রকম (বেদের) মন্ত্র। যজ্ঞে তাই একাধিক ঋত্বিক্ বা যাজকের প্রয়োজন হোত। ঋত্বিক্ উচ্চৈঃস্বরে মন্ত্র পাঠ করতেন। ঋগ্বেদী প্রধান যাজকের নাম হোতা। হোতা যজ্ঞে দেবতার আহ্বান (হ্বে ধাতু থেকে আহ্বান) করতেন। যিনি যজ্ঞাগ্নিতে হবিঃ আহুতি দিতেন তাঁর নাম অধ্বর্যু। সামগানের জন্য ঋত্বিকের নাম উদ্‌গাতা। ঋত্বিক্, হোতা ও উদ্‌গাতাকে পরিচালনা করার জন্য প্রধান ঋত্বিকের নাম ব্রহ্মা।

যজ্ঞে বা যাগমাত্রে সামগান করা হোত, কিন্তু ইষ্টিযাগে সামগানে বিধি ছিল না। সোমযাগে ঔডুম্বরীশাখা স্পর্শ কোরে উদ্‌গাতা ও তাঁর সহকারীরা সামগান করতেন। সামযাগে সামগান অপরিহার্য ছিল। সামগানের জন্য তিনজন সামগায়ী যেমন উদগাতা, প্রস্তোতা ও প্রতিহর্তার প্রয়োজন হোত। প্রাতঃসবনযাগে সামগান করা হোত। পবমানসোমের উদ্দেশ্যে উদ্‌গাতা, প্রস্তোতা ও প্রতিহর্তা তিনজন সামগায়ী ঋত্বিক সামগান করতেন। এই সামগানের নাম বহিষ্পবমানস্তোত্রগান। পবমানসোমের উদ্দেশ্যে গান করা হোত বোলে পবমানস্তোত্রগান, আর মহাবেদীর বাইরে গান গীত হোলে তার নাম বহিষ্পবমানস্তোত্রগান।

প্রাতসবনযাগে ঐন্দ্রাগ্ন, বৈশ্বদেব ও উক্‌থ্য এই তিনটি প্রধান আহুতির সময় প্রথম ঋক্‌মন্ত্র তথা অনুবাক্যামন্ত্র, পরে যাজ্যা পাঠ করা হোত। ঋকের নাম শস্ত্র। শস্ত্র বলতে দেবতার শংসন বা প্রশংসা বোঝাতো। হোতা, মৈত্রাবরুণ, ব্রাহ্মণাচ্ছংসী ও অচ্ছাবাক এই চারজন ঋত্বিক্ শস্ত্রপাঠ করার আগে উদ্‌গাতা, প্রস্তোতা ও প্রতিহর্তা তিনজনে সামগান করতেন। এই সামগানের নাম স্তোত্রগান। বৈদিক ক্রুষ্টাদি স্বর-সংযোগে ছন্দের তালে তালে সামগান রূপ স্তোত্রগান করা হোত। স্তোত্রগানের সময় গায়কেরা সদঃ বা যজ্ঞশালায় একটি ডুমুরগাছের ডাল ঔডুম্বরী স্পর্শ করতেন।

প্রাতঃসবনের পর মাধ্যন্দিনসবনেও উদ্‌গাতাদি ঋত্বিকেরা সামগান, স্তোত্র-গান প্রভৃতি করতেন। শস্ত্র বা ঋক্‌মন্ত্রপাঠেরও রীতি ছিল। স্বরযোগে তথা সুরে মৈত্রাবরুণ, ব্রাহ্মণাচ্ছংসী ও অচ্ছাবাক ঋত্বিকেরা শস্ত্রপাঠ-করতেন। অগ্নি ও সোমের প্রসন্নতা-বিধানের জন্য অগ্নীষোমীয়-পশুযাগেও ঋত্বিকেরা প্রধান আহুতির আগে সামগান ও স্বরে স্তোত্রপাঠ তথা স্তোত্রগান করতেন। এর পর সোমের আহুতি দেওয়া ও সোমরস পান করা হোত। শ্রদ্ধেয় রামেন্দ্রসুন্দর

ত্রিবেদী বলেছেন : "সোমকে ওষধিপতি বলা হয়। সোমের বা সোমরসের বর্ণ ছিল অরুণ, পিঙ্গল ; সোমের একটা প্রসিদ্ধ বিশেষণ শুক্র ; শুক্র অর্থে উজ্জ্বল। উহার রসে মিষ্টতা ছিল ; উহার নামান্তর মধু—বেদে ইহাকে বহুস্থলে মধু বলা হইয়াছে ; উপরন্তু ইহা মাদকতা জন্মাইত, বাক্যে স্ফূর্তি দিত, গায়ে বল দিত। দেবতারা ইহা পান করতেন ; ইন্দ্র সোম পান করিয়া বৃত্রকে পরাজয় ও বধ করিয়াছিলেন"।

॥ সঙ্গীত-সৃষ্টির উৎস ॥

শুধু সামগান কেন, সকল গান বা সঙ্গীত-সৃষ্টির উৎস সামবেদ এবং পরবর্তী গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশী-সঙ্গীতের সৃষ্টিকেন্দ্র সামগান বোলে 'সামবেদ'-কেও সকল রকম সঙ্গীতে মূল-উৎস বলা হয়। ঋক্‌মন্ত্রগুলিকে স্বরে লীলায়িত কোরে গান করা হোত ও তাতেই সামবেদের সৃষ্টি ও সার্থকতা। শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যে সামকে বাক্ ও প্রাণের সমবেত-মূর্তি বলা হয়েছে। আচার্য সায়ণ বলেছেন : "তথা প্রাণনিবর্ত্য স্বরাদিসমুদায়মাত্রং গীতিঃ সামশব্দেনাভিধীয়তে"। 'বাক্' শক্তি বা প্রকৃতি ও 'প্রাণ' শিব বা পুরুষরূপে কল্পিত। এই শিব-শক্তির মিলনকেই ভারতের দর্শনকারেরা সঙ্গীত-সৃষ্টির কারণ বলেছেন। পাশ্চাত্য সঙ্গীতজ্ঞানীরাই শুধু কেন, প্রাচ্যদেশীয় অধিকাংশ গুণী পশুপক্ষীর ডাক তথা শব্দকেই সঙ্গীত-সৃষ্টির কারণ বলেছেন। আসলে শব্দ থেকেই সঙ্গীতের সৃষ্টি। মহাভারতকারও শব্দের কারণকে আকাশ বলেছেন এবং নৈয়ায়িক ও বৈশেষিকেরাও আকাশকে (ether) শব্দের আধার বা কারণ বলেছেন। বৃহদ্দেশীকার মতঙ্গ থেকে আরম্ভ কোরে 'সঙ্গীত-সময়সার'-প্রণেতা জৈন পার্শ্বদেব, রত্নাকরকার শার্ঙ্গদেব প্রভৃতি সঙ্গীত-শাস্ত্রীরাও শব্দ বা সূক্ষ্মশব্দ নাদকে সঙ্গীত-সৃষ্টির প্রতি কারণ বলেছেন। প্রাণবায়ু ও ইচ্ছাশক্তির মিলনে সূক্ষ্মস্বর নাদের সৃষ্টি। নাদ আহত ও অনাহত-ভেদে দু'রকম। অনাহত নাদ অতিসূক্ষ্ম বোলে শোনা যায় না। আহতনাদ বিভিন্নরূপে পরিশেষে কণ্ঠের মাধ্যমে বাইরে প্রকাশ পেলে তা সঙ্গীত নামে অভিহিত হয়। সুতরাং স্থূল সুমিষ্ট শব্দসমষ্টিই সঙ্গীত। সঙ্গীতের জন্মকথার ইতিকথাই তাই।

॥ সামগানের অঙ্গ, স্বর ও স্থান ॥

সামকে প্রস্তাব, উদ্গীথ, প্রতিহার, উপদ্রব ও নিধান এই পাঁচ অংশে ভাগ করা হয়েছে। এই পাঁচটি অংশকে মহারাজ নান্যদেব শুদ্ধা, ভিন্না, গৌড়ী, বেসরা ও সাধারণীকে পরবর্তী গান্ধর্বগানের পাঁচটি অঙ্গ বলেছেন। এই পাঁচটি অঙ্গ পাঁচটি রাগগীতি। নান্যদেব 'সরস্বতীহৃদয়ালঙ্কার'-ভাষ্যে বলেছেন: "গীতিশব্দেন পঞ্চাঙ্গং মুনিনা কথিতম্। পঞ্চবিধা সামরূপা লোকে শুদ্ধা ভিন্না চ গৌড়ী চ বেসরা সাধারণা চেতি নামভিঃ। প্রস্তাবোদ্গীথপ্রতীহারোপদ্রবনিধানরূপানাং সাম্নাং ন ভিদ্যতে"।

সামগানের স্বর গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশী সঙ্গীতের স্বর থেকে নামে ও বিকাশে কিছু ভিন্ন। সামগানের সাত স্বরের নাম ক্রুষ্ট, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মন্দ্র ও অতিস্বার্য। সামগানে সাধারণত তিন ও চার এবং প্রধানত পাঁচটি স্বরের ব্যবহার হোত। ছ'টি এবং সাতটি স্বরেরও ব্যবহার ছিল। সামগানের নাম বেদগান বা বৈদিক গান। সামগানে অনুদাত্ত (মন্দ্র), স্বরিত (মধ্য) ও উদাত্ত (তার) স্বর-ব্যবহারেরও উল্লেখ আছে। আসলে এ' তিনটি স্থানস্বর (base notes) বা উচ্চারণ-স্বর (accent-tones)। এদের থেকেই পরবর্তীকালে বৈদিক ও লৌকিক সাত স্বরের বিকাশ হয়েছিল। বিকাশ ক্রমিক ধারাকে অনুসরণ কোরেই হয়েছিল এবং এই ক্রমিক ধারা বা ক্রমবিকাশের রূপ হোল,

(ক) উদাত্ত—উচ্চস্বর,

(খ) অনুদাত্ত ও উদাত্ত—নিম্নস্বর ও উচ্চস্বর,

(গ) অনুদাত্ত, স্বরিত ও উদাত্ত—নিম্ন ও উচ্চ স্বর-দুটির সমতারক্ষার জন্য সমাহার-স্বররূপে স্বরিতের সৃষ্টি।

এরপর সামগানের প্রথমাদি স্বরের ক্রমধারা হোল,

(ঘ) প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ ও মন্দ্র—এই পাঁচ স্বরের বিকাশ,

(ঙ) ক্রুষ্ট, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মন্দ্র—ছ'টি স্বর।

(চ) ক্রুষ্ট, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মন্দ্র, 'অতিস্বার্য—সাত স্বর।

অবশ্য তিন বা চার স্বরেও সামগান গাওয়া হোত তা বলেছি। অনেকে অতি-উচ্চ ক্রুষ্টকে শেষে বিকশিত বলেন। ক্রুষ্টাদি প্রধান বোলে এদের নাম প্রকৃতিস্বর। এদের ছাড়া জাত্য, অভিনিহিত, প্রশ্লিষ্ট প্রভৃতি আরও সাতটি

(কোন কোন শিক্ষায় আটটি) বিকৃতিস্বরের ব্যবহার হোত। তৈত্তিরীয়-প্রতিশাখ্যে উপাংশু, ধ্বনি, নিমদ, উপনিদমৎ, মন্দ্র, মধ্য ও তার এই ধরণের আরও সাতটি অপ্রধান স্বরভেদের নামের উল্লেখ করা হয়েছে। এই শেষোক্ত সাতটি স্বর সামগানে উচ্চারণভেদ প্রকাশ করে। অধ্যাপক হুটনী এই স্বরভেদ-রূপ অপ্রধান স্বরগুলির অর্থ করেছেন অস্পষ্টস্বর (যা ঠিক শোনা যায় না), অতি নিম্ন স্বর, যে স্বর চুপি চুপি অস্পষ্ট উচ্চারিত হয়, যে স্বর ধীরে উচ্চারিত হয়, যে স্বর আস্তে অথচ সুমিষ্টভাবে উচ্চারিত হয়, যে স্বর মাঝামাঝিভাবে উচ্চারিত হয় এবং উচ্চ স্বর।

সামগান বা সামগীতির পূর্বরূপ হোল উচ্চারণপ্রকৃতিযুক্ত স্তোত্র ও স্বর-সংযোগে মন্ত্রের আবৃত্তি (speech song and chanting)। সুপ্রাচীন আদিম অধিবাসীদের গান পুনঃপুনঃ উচ্চারণযুক্ত আবৃত্তিমূলক ও একঘেয়ে (monotonous) ছিল। একেবারে গোড়ার দিকে একটিমাত্র স্বরেরও ব্যবহার হোত এবং সেটাই কথার সঙ্গে যুক্ত হোয়ে উচ্চৈঃস্বরে বারবার গীত হোত। পরে উচ্চ ও নীচ (তার ও মন্দ্র তথা উদাত্ত ও অনুদাত্ত) স্বরের বিকাশ হয়। মানুষের ইচ্ছা বা প্রযত্ন এবং বুদ্ধিই এই সৃষ্টির কারণ। মনোবিজ্ঞানিক ও মনোবিকলনকারীদের অভিমত যে, কথা ও সুরের উৎস একই এবং আদিম যুগের কথা ও সুরের সমবেত রূপই এদের রূপ-সৃষ্টির কারণ ("speech and music have descended from a common origin, in a primitive language, which was neither speaking nor singing, but something both")। ডঃ ফেল্‌বার (Dr. Felber) এ'মতের পক্ষপাতী। আদিম যুগে ঐ ধরণের সুরসিক্ত কথা তথা একঘেয়ে গান থেকে পরবর্তীকালে স্বর ও ব্যঞ্জনবর্ণের সহযোগে উচ্চারিত গান তাল, লয় প্রভৃতিকে নিয়ে সার্থক হয়েছিল।

শিক্ষায় ও প্রাতিশাখ্যে উদাত্ত প্রভৃতিকে স্থানস্বর (base notes) বা উচ্চারণ-স্বর (accent tones) বলা হয়েছে একথা আগেই বলেছি। ঋক্-প্রাতিশাখ্যকার শৌনক বলেছেন: "এতানি স্থানানি (মন্দ্র-মধ্য-উত্তমানি) স্বরবিশেষাস্তপি ভবন্তি"। মন্দ্রাদিকে স্বর বলা হয়েছে এজন্য যে তারাও ধ্বনিতরঙ্গবাহী। যাজ্ঞবল্ক্য প্রভৃতি শিক্ষায় "উচ্চৌ নিষাদগান্ধারৌ নীচাবৃষভ-ধৈবতৌ" প্রভৃতি শ্লোকে দেখানো হয়েছে,

অনুদাত্ত থেকে ঋষভ ও ধৈবত,
উদাত্ত ,, নিষাদ ও গান্ধার,
স্বরিত ,, ষড়্‌জ, মধ্যম ও পঞ্চমের বিকাশ হয়েছে।

স্বরিতে ষড়্‌জ, মধ্যম ও পঞ্চম তথা স-ম-প পারস্পরিক যোগসূত্রে গ্রথিত। যেমন,

স—প, প—স
স—ম, ম—স

এখানে 'স' বা ষড়্‌জ 'সাধারণ' অর্থাৎ সাধারণভাবে সম্পর্কিত, সুতরাং ষড়্‌জ—মধ্যম ও পঞ্চম স্বরের কারণ এবং তারই জন্য তাকে বলা হয় আধার-ষড়্‌জ। তাছাড়া ঋষভাদি ছয় স্বরেরও (ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদ) আধার হোল ষড়্‌জ। অবশ্য এগুলি লৌকিক গান্ধর্ব এবং অভিজাত দেশী গানের স্বর, বৈদিক প্রথমাদির বিকাশও অনুদাত্তাদি স্থানস্বর থেকে হয়েছিল। বৈদিক স্বরকে ঋক্‌প্রাতিশাখ্যকার শৌনক 'যম' বলেছেন,

(ক) ত্রীনি মন্দ্রং মধ্যমমুত্তমং চ,
স্থানান্যাহুঃ সপ্তযমানি বাচঃ। ৪২

(খ) সপ্তস্বরাঃ যে যমাস্তে। ৪৪

আবার বলা হয়েছে: "ত্রিষু মন্দ্রাদিষু স্থানেষু একৈকস্মিন্ সপ্ত সপ্ত যমাঃ ভবন্তি"। মন্দ্র, মধ্য ও উত্তম বা তার এই তিন স্থানে (স্থানস্বরে) সাতটি সাতটি যম বা স্বর—এ'কথাগুলি থেকে বৈদিক যুগে সামগানের বেলায়ও সে তিনটি সপ্তক ও স্বরনিয়ামক স্কেলের (scale) সৃষ্টি হয়েছিল তা বোঝা যায়। কিন্তু স্বরকে 'যম' বলার সার্থকতা কি? 'যম'-শব্দে নিয়ামক (regulator)। ঋষি পতঞ্জলি যোগশাস্ত্রে সমাধিতে নির্বিকল্পক জ্ঞানলাভের উপায়রূপে অষ্টাঙ্গ-যোগের উপদেশ দিয়েছেন: "যমনিয়মাসনপ্রাণায়ামপ্রত্যাহারধারণাধ্যান-সমাধয়োঽষ্টাবঙ্গানি" (২।২৯)। 'যম' অর্থে পতঞ্জলি বলেছেন: "অহিংসা-সত্যাস্তেয়ব্রহ্মচর্যাপরিগ্রহা যমাঃ" (২।৩০)। যমের লক্ষণগুলির ভিতর লক্ষ্য করার বিষয়—অহিংস, সত্য, অস্তেয় (চুরি না করা), ব্রহ্মচর্য ও অপরিগ্রহ (গ্রহণ না করা) এই সমস্তগুলি নেতিবাচক (negative), সুতরাং সংযত করা অর্থে নিয়মন করা—'to control' অর্থাৎ না করা বোঝায়। পতঞ্জলি (খ্রীষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতক) বৈদিকোত্তর ভাষ্যকার, মনে হয় তাঁর এই 'সংযমন' বা 'নিয়ন্ত্রণ করা'-রূপ অর্থ ঋক্‌প্রাতিশাখ্যকার শৌনক পরবর্তীকালে গ্রহণ

করেছিলেন। 'যম' বলার উদ্দেশ্য স্বর (গতিশীল শব্দ) গানকে নিয়মন তথা নিয়ন্ত্রিত করে, গান ও রাগ স্বরেই প্রতিষ্ঠিত, সুতরাং গান ও রাগের যথার্থ রূপ স্বর এবং তাই স্বর গান ও রাগের নিয়ামক, আর তারই জন্য স্বরের 'যম' নাম সার্থক। আবার তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যে উদাত্তাদি স্থানস্বরকেও 'যম' বলা হয়েছেঃ "যমাঃ স্বরা উদাত্তাদয় ইতি"। এখানে স্থানস্বর উদাত্তাদিরও সাঙ্গীতিক সাত স্বরকে নিয়ন্ত্রণ করার শক্তি আছে বুঝতে হবে।

॥ সামগানের স্বর ॥

বৈদিক গান বা বেদগান বলতে সামগানই বোঝায়। সামগানের স্বরগুলিতে উচ্চনীচ প্রকাশভঙ্গী কিভাবে মানুষ প্রথমে নির্ণয় করলো একথা বোঝাতে গিয়ে অধ্যাপক মূলে তাঁর "ভারতীয় সঙ্গীত" গ্রন্থে বলেছেন বেণুই (বাঁশের, কাঠের বা হাড়ের বাঁশী) পৃথিবীর অতিপ্রাচীন ও আদিম বাদ্যযন্ত্র, সুতরাং বেণুর স্বরনিয়ন্ত্রণ-ছিদ্রগুলিতে বিভিন্ন শব্দবিকাশ থেকেই স্বরের উচ্চতার ও নীচতার মান নির্ণয় করা হয়েছে। তিনি বলেছেন সামগানের স্বরগুলি অবরোহ তথা উচ্চ থেকে নিম্নগতিতে বিকাশ লাভ করে, সুতরাং বাঁশীর কোন যখন ছিদ্র বন্ধ না কোরে বাজানো যায় তখন উচ্চ স্বরেরই বিকাশ হয় এবং যখন প্রথম ছিদ্র বন্ধ কোরে বাজানো হয় তখন তার চেয়ে নিম্ন স্বরের বিকাশ হয় ইত্যাদি। কিন্তু অধ্যাপক মূলের সিদ্ধান্ত ঠিক যুক্তিসিদ্ধ নয় এজন্য যে, তিনি নারদীশিক্ষার নীতি অনুসরণ কোরেও বেণুকে বৈদিক স্বরের উৎস হিসাবে গ্রহণ কোরে ভুল করেছেন। নারদ (খ্রীষ্টীয় ১ম শতক) শিক্ষায় বলেছেনঃ "যঃ সামগানাং প্রথমঃ স বেণোর্মধ্যমঃ স্বরঃ"। এখানে মধ্যম লৌকিক স্বর এবং লৌকিক স্বরের নির্ধারণপ্রণালী যেমন বেণুর মাধ্যমেই করা হোত, সামগানের স্বরও নির্ধারিত করা হোত তেমনি বীণার মাধ্যমে, কেননা বেণুও প্রাচীন বাদ্যযন্ত্র, বীণাও তাই। তবে ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে অবশ্য বেণুকে বীণা অপেক্ষা প্রাচীন বলা হয়। মোটকথা বেণুর সাহায্যে বৈদিক স্বরের প্রকাশভঙ্গী বা উচ্চারণধারা নির্ণয় করা শাস্ত্রসঙ্গত নয়, বীণার সাহায্যেই তা করা উচিত এবং এই শাস্ত্রীয় ধারা অনুসরণ কোরেই খ্রীষ্টীয় ২য় শতকে মুনি ভরত ধ্রুববীণা ও চলবীণা এই বীণা-দুটির মাধ্যমে উৎকর্ষণ (উচ্চতা) ও অপকর্ষণ (নিম্নতা) দিয়ে স্বরের শ্রুতি নির্ণয় করেছিলেন, বেণুর মাধ্যমে করেন নি।

সামগানের (বৈদিক-) স্বর উত্তরোত্তর নিম্নগতির : "ক্রুষ্টাদয়: উত্তরোত্তরং নীচা ভবন্তি"। এখানে ক্রুষ্টকে প্রথমে স্থাপন কোরে প্রথমাদি স্বরকে গ্রহণ করা হয়েছে। স্বরের উত্তরোত্তর নিম্নগতিই স্বরের উচ্চতা ও নিম্নতারূপ প্রকাশভঙ্গী বুঝিয়ে দেয়। প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন : "তেষাং দীপ্তিজা উপলব্ধি:"। দীপ্তির অর্থ উত্তরোত্তর উচ্চনীচের প্রকাশ—'gradual lighting up'। ত্রিরত্নভাষ্যকার একথা বুঝিয়ে বলেছেন : "তৎ কথম্? অতিস্বার্য-দিপ্তিজা মন্দ্রোপলব্ধি:, মন্দ্রোশ্চতুর্থোপলব্ধি:, চতুর্থাৎ তৃতীয়:, তৃতীয়াৎ দ্বিতীয়:, দ্বিতীয়াৎ প্রথম:, প্রথমাৎ ক্রুষ্ট: উপলভ্যতে"। বৈদিক স্বরের নিম্ন থেকে উচ্চ দিকে সামস্বরের গতি, সুতরাং নিম্নলিখিতভাবে স্বরোচ্চারণ হওয়া উচিত—

ক্রুষ্ট	...	৭
প্রথম	...	১
দ্বিতীয়	...	২
তৃতীয়	...	৩
চতুর্থ	...	৪
মন্দ্র	...	৫
অতিস্বার্য	...	৬

ষষ্ঠ স্বর অতিস্বার্য থেকে স্বর উত্তরোত্তর উচ্চতার দিকে প্রকাশ পায়। এখানে লক্ষ্য করার বিষয় যে, শিক্ষকার নারদ যখন বৈদিক স্বরের সঙ্গে লৌকিক স্বরের উচ্চারণ-সামঞ্জস্য দেখিয়েছেন তখন তিনি লৌকিক স্বরসজ্জার ক্রম ভঙ্গ অথবা লঙ্ঘন করেছেন বলা যায়। নারদ বলেছেন,

য সামগানাং প্রথম: স বেণোর্মধ্যম: স্বর:।
যো দ্বিতীয়: স গান্ধারস্তৃতীয়স্তৃষভ: স্মৃত:॥
চতুর্থ: ষড়্জ ইত্যাহু: পঞ্চমো ধৈবতো ভবেৎ।
ষষ্ঠে নিষাদো বিজ্ঞেয়: সপ্তম: পঞ্চম: স্মৃত:॥[৩]

এখানে ষড়্জ থেকে নিষাদকে উল্লঙ্ঘন কোরে ধৈবতকে স্থাপিত করা হয়েছে (ধ নি প)। যেমন,

৩। এটি চৌখাম্বা সংস্কৃত সিরিজ, বেনারস-সংস্করণের পৃ ২৩) পাঠ। মহীশূর-সংস্করণের পাঠ যেমন,

সামস্বর	লৌকিক স্বর
প্রথম	মধ্যম—ম
দ্বিতীয়	গান্ধার—গ
তৃতীয়	ঋষভ—রি
চতুর্থ	ষড়্জ—স
পঞ্চম (মন্দ্র)	ধৈবত—ধ
ষষ্ঠ (অতিস্বার্য)	নিষাদ—নি
সপ্তম (ক্রুষ্ট)	পঞ্চম—প

বৈদিক স্বরের বেলায় ক্রম (order) ঠিক আছে, কিন্তু লৌকিক স্বরের বেলায় ষড়্জের পর নিষাদ, নিষাদের পর ধৈবত ও পরে পঞ্চম হওয়া উচিত, কিন্তু তা না হোয়ে ষড়্জের পর ধৈবত, তারপর নিষাদকে স্থাপন করা হয়েছে। এখানে ধৈবত লঙ্ঘিত, সুতরাং স্বরগুলির বক্রগতি। এখন সামগানে স্বরের বক্রগতি ঠিক কিংবা নারদের স্বরস্থাপনায়ই ত্রুটি আছে এটাই বিচারের বিষয়। অনেকে নারদীশিক্ষায় বর্তমান স্বরস্থাপনাকে ছাপার ভুল বলতে চান, কিন্তু পণ্ডিত এম. এস. রামস্বামী শাস্ত্রীপ্রমুখ পণ্ডিতদের অভিমতে বক্রগতির স্বরসজ্জাই সঠিক ও শাস্ত্রসম্মত। অধ্যাপক এস. সি. পরঞ্জপে ও পণ্ডিত কে. কে. বাসুদেব শাস্ত্রীর অভিমত যে, সংগৃহীত নারদীশিক্ষার অসংখ্য হস্তলিখিত পাণ্ডুলিপিতে (manuscript) ও ছাপা সকল রকম সংস্করণেই ঐ লঙ্ঘিত ধারা বা বক্রগতিযুক্ত স্বরসজ্জার উল্লেখ আছে। তাই মনে হয় শিক্ষাকার নারদের অভিপ্রায় স্বরের বক্রগতি—ম গ র সা। ধ নি প।

পণ্ডিত লক্ষ্মণশংকর ভট্ট-দ্রাবিড়র গ্রীসিয় থাট বা স্কেলকে অনুসরণ কোরে বক্রগতি স্বরসজ্জা স্বীকার করেন নি। তিনি বলেছেন—ম গ রি স। নি ধ প স্বরসজ্জাই ঠিক। কিন্তু রামস্বামী শাস্ত্রী স্বরের এই বক্রগতির সপক্ষে ছ'টি কারণ দেখিয়েছেন এবং সেগুলি হোল,

যস্সামগানাং প্রথমস্ স বেণোর্মধ্যমঃ স্বরঃ।
যো দ্বিতীয়স্ স গান্ধারঃ তৃতীয়স্ত্বৃষভঃ স্মৃতঃ॥
চতুর্থঃ ষড়্জ ইত্যাহুঃ পঞ্চমো ধৈবতো ভবেৎ।
ষষ্ঠো নিষাদ বিজ্ঞেয়ঃ সপ্তমঃ পঞ্চমঃ স্মৃতঃ॥

(১) 'যঃ সামগানাং প্রথমঃ' প্রভৃতি শ্লোকের তাৎপর্য,

(২) ক্রুষ্টাদয়ঃ উত্তরোত্তরং নীচা ভবন্তি'—সামতন্ত্রের এই শ্লোক,

(৩) 'তেষাং দীপ্তিজোপলব্ধিঃ'—তৈত্তিরীয়প্রতিশাখ্যের এই শ্লোক,

(৪) সামগানে স্বরগুলি উত্তরোত্তর উচ্চ হওয়া উচিত,

(৫) আজো-পর্যন্ত সামগান অবরোহগতিতে গাওয়া হয়, সুতরাং প্রাচীন ঐতিহ্যই প্রমাণ,

(৬) বীজ থেকে যখন অঙ্কুরোদ্‌গম হয় তখন প্রথমে নিম্নমুখী হোয়ে তা বর্ধিত হয়।

অবশ্য মাণ্ডুকীশিক্ষার ৯ম থেকে ১৪শ শ্লোকে সাত স্বরের গতি ও বিকাশের যে উল্লেখ আছে তাতে বক্রগতির পারিবর্তে ঋজুগতিরই পরিচয় পাওয়া যায়। যেমন ম গ রি স নি ধ প (অবরোহগতি)। তাছাড়া 'তেষাং খলু সপ্তযমানাম্ উত্তরোত্তরদীপ্তিজাঃ পূর্বপূর্বোপলব্ধিঃ"—প্রাতিশাখ্য-কারের এই শ্লোকের অর্থ এবং সার্থকতাকে মেনে নিলে ঋজুগতির—ম গ রি স নি ধ প স্বর-বিকাশকেই সঠিক বোলে মনে হয়। তবে সায়ণাচার্যের "যো নিষাদঃ স ক্রুষ্টঃ, ধৈবতঃ প্রথমঃ, পঞ্চমো দ্বিতীয়ঃ, মধ্যমস্তৃতীয়ঃ, গান্ধারশ্চতুর্থঃ, ঋষভো মন্দ্রঃ, ষড়্‌জোঽতিস্বার্য ইতি" এই বৈদিকের সম-উচ্চারণশক্তিবিশিষ্ট লৌকিকের স্বরনির্ণয়পদ্ধতি অনেক পরবর্তীকালের এবং তা লৌকিক স্বরের বেলায়ই মাত্র প্রযোজ্য। তাছাড়া নারদীশিক্ষার সঙ্গে সায়ণের স্বরসজ্ঞার কোন মিল নাই।

অনেকে "সপ্তস্বরাঃ ত্রয়োগ্রামাঃ মূর্ছনাস্ত্বেকবিংশতিঃ" প্রভৃতি নারদী-শিক্ষার এই শ্লোকটিকে বৈদিক গান সামগানের সঙ্গে সম্পর্কিত করেন। তাঞ্জোরের শ্রদ্ধেয় বাসুদেব শাস্ত্রীও এই মতের পরিপোষক। অবশ্য একথা সত্য যে, তিনগ্রাম ও তিনগ্রামের অনুযায়ী স্বরের লীলায়ণ নারদীশিক্ষাকার স্বীকার করেছেন এবং আমরাও স্বীকার করি যে, বৈদিকযুগে বিজ্ঞানসম্মত তিনগ্রামের অনুশীলন ছিল এবং বৈদিক থাট বা স্কেলের (scale) সৃষ্টি বৈদিক যুগেই হয়েছিল।[৪] সামগানে বিকার, বিশ্লেষণ, বিকর্ষণ, অভ্যাস,

৪। সামগানের থাট বা স্কেলের রূপ ও বিকাশ সম্বন্ধে গ্রন্থকারের ইংরাজী A History of Indian Music, vol. I গ্রন্থে বিস্তৃতভাবে আলোচিত হয়েছে।

বিরাম ও স্তোভ এই ছ' রকম বিকারের প্রচলন ছিল। এই বিকারগুলির ব্যবহার যেমন ঋগ্বেদের ৬।১৬।১০ মন্ত্র—

"অগ্ন আয়াহি বীতয়ে গৃণানো হব্যদাতয়ে।
হি হোতা সৎসি বর্হিষি ॥"

এই মন্ত্র বা ঋক্ এভাবে ছয় বিকার অনুযায়ী গান করা হোত—

(১) বিকার —ওগ্নায়ি……অগ্নেঃ,
(২) বিশ্লেষণ —বোয়ি তোয়ায়য়ি……বীতয়ে
(৩) বিকর্ষণ —যা য় ই য়ি……য়ে,
(৪) অভ্যাস —তোয়াহয়ি,
(৫) বিরাম —গৃণানোহ—ব্যদাতয়ে……গৃণানো হব্যদাতয়ে।

গানের সময় বিরতির প্রয়োজন, তাই গানে স্তোভের ব্যবহার হোত এবং সেই স্তোভ হোল—ঔ হোবা হাউ হাউ প্রভৃতি। অবশ্য বিভিন্ন সামগানে মন্ত্রের উচ্চারণও বিভিন্ন ছিল। আবার বিভিন্ন শাখা অনুযায়ী সামগান প্রকাশে ভিন্ন ভিন্ন হোত। শাখাগুলির ভিতর ব্যাস, রাণায়ন, উলুণ্ডী, কারাটি, মশক, বার্ষগব্য, কুথুম বা কৌথুম, শালিহোত্র, আহ্বারক, কঠ প্রভৃতি তেরোটি শাখা প্রধান। কিন্তু তেরোটির মধ্যে রাণায়নীয়, কৌথুমীয় ও জৈমিনীয় এই তিনটি শাখারই বর্তমানে ব্যবহার দেখা যায়। তারপর রাণায়নীয় ও কৌথুমীয় শাখা-দুটির মধ্যেও পার্থক্য আছে, যেমন রাণায়নীয়শাখায় প্রপাঠক, অর্ধপ্রপাঠক ও দশতির সমাবেশ এবং কৌথুমীয়শাখায় মাত্র অধ্যায় ও খণ্ডের সমাবেশ দেখা যায়। শাখাগুলির সামগানপদ্ধতিতে স্বরপ্রয়োগের সঙ্গে পাঠ এবং উচ্চারণভঙ্গীতেও পার্থক্য দেখা যায়। শাখাগুলিতে গায়কীপদ্ধতির ভেদ বর্তমানে ক্ল্যাসিক্যাল সঙ্গীতে ঘরণাভেদের কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। অবশ্য একথা সত্য যে, বিভিন্ন বেদের সূক্ত ও মন্ত্র ভিন্ন ভিন্ন ঋষিদের দ্বারা বিভিন্ন সময়ে গীত হোত। একই ঋক্‌মন্ত্র আবার তিন রকমভাবেও গান করা হোত। যেমন,

ঋক্‌মন্ত্র—

অগ্ন আয়াহি বীতয়ে গৃণানো হব্যদাতয়ে।
নি হোতা সৎসি বর্হিষি ॥

গান—(১) ওগ্নাই। আয়াহীঃ ৩। বীইতোয়াঃয় ই। তো য়া ২ য় ই। গৃণানোহ। ব্যদাতোয়াঃয়ই। তো য়া ২ য় ই। না ই হো তা সাঃয় ই। ৎসাঃয় ই। যাঃয় ৩ ৪ ও হোবা। হী ২ ২ ৩ ৪ বী॥

(২) অগ্ন আয়াহী বী। তয়া ই। গৃণানো হব্যাদাতাঃ ২ ৩ যা ই। নি হোতা সৎসি যহীঃ ২ ৩ ইষী। যহীঃয় ইষাঃ ২ ৩ ৪ ও হো বা। য হী ২ ত ষী ২ ২ ৩ ৪ ৫॥

(৪) অগ্ন আয়াহী। বাঃ ৫ ইতয়াই। গৃণানো হব্যাদাঃ ১ তাঃহ য়ে। নি হোতাঃ ২ ৩ ৪ সা। ৎসাঃ ২ ৩ ৪ ইয়াঃ ৩। হাঃ ২ ৩ ৪ ই যী ৬ হাই॥

পণ্ডিত বাসুদেব শাস্ত্রী বলেছেন এই তিনটি গানপদ্ধতির মধ্যে প্রথম ও তৃতীয় 'গৌতমপর্ক' ও দ্বিতীয় 'কশপস্ত বর্হিষ্যম্' নামে কথিত। তাছাড়া (১) গ্রামেগেয় বা প্রকৃতি গান, (২) আরণ্যকগান, (৩) উহ্‌গান, (৪) উহ্যগান বা রহস্যগান এই চার রকম গানপদ্ধতির প্রচলন ছিল। জৈমিনীয়শাখায় গানের সংখ্যা ৩৬৮১ এবং রাণায়নীয়শাখা ও কৌথুমীয়শাখায় মোটসংখ্যা ২৭২২। অর্থাৎ—

জৈমিনীয়শাখায়		কৌথুমীয় ও রাণায়নীয় শাখায়
গ্রামেগেয়গান	১২৩২	১১৯৭
আরণ্যগান	২৯১	২৯৪
উহ্‌গান	১৮০২	১০২৬
উহ্যগান	৩৫০	২০৫
	৩৬৮১	২৭২২

অনেক সময় ঋকমন্ত্রগুলি ভিন্ন ভিন্ন শাখায় এক রকমের হোলেও বিভিন্ন পদ্ধতিতে (চার রকমভাবে) তাদের গান করা হোত। কতকগুলি ঋকমন্ত্র আবার গানের জন্য নির্দিষ্ট ছিল না। যদিও কৌথুমীয়শাখায় ঋকমন্ত্র ১৫০৪টি, তবুও গানের সংখ্যা ছিল ২৭২২টি এবং জৈমিনীয়শাখায় ঋকমন্ত্র ১৪০৯টি এবং গানের সংখ্যা ৩৬৮১টি, সুতরাং এই দুটি শাখার মোট হোল ৬৪০৩টি। তাছাড়া দশটি অন্যান্য শাখায় গানের সংখ্যা কত ছিল তা

আমরা বিশেষভাবে জানি না। তবে এথেকে বোঝা যায়, বৈদিক যুগে অসংখ্য গানের (সামগান) প্রচলন ছিল। বিভিন্ন গানের ঋক্‌মন্ত্র অবশ্য ভিন্ন ভিন্ন ছিল এবং ভিন্ন ভিন্ন শাখার ভিন্ন ভিন্ন উদ্‌গাতার জন্ত গানের বিকাশ এবং পদ্ধতিতেও পার্থক্য সৃষ্টি হয়েছিল।

বৈদিক গান কাকে বলে এবং বৈদিক গানের প্রকৃতি ও গায়কীপদ্ধতি কী ধরণের ছিল তার সংক্ষিপ্ত পরিচয় এখানে দেওয়া হোল। বৈদিক সাহিত্যে সামগানের রূপ ও তার বিচিত্র ধারার পরিচয় দেওয়া আছে। বৈদিক সাহিত্যগুলিকে নিয়মিত করার জন্ত শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যের সংখ্যাও কম নয়। বৈদিক যুগে গানের (সামগানের) সম্পূর্ণ পরিচয় পেতে গেলে ব্রাহ্মণ, আরণ্যক, উপনিষৎ, শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলিতে সামগান সম্বন্ধে জ্ঞান থাকা উচিত। এই দ্বিতীয় অধ্যায়ের পরিপূরক হিসাবে তাই সামবেদভাষ্যভূমিকা থেকে আরম্ভ কোরে সামবিধানব্রাহ্মণ, আরণ্যক ও উপনিষৎ, ঋক্‌তন্ত্র, ঋক্‌প্রাতিশাখ্য, সামপ্রাতিশাখ্য, শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যে, তৈত্তরীয়প্রাতিশাখ্য এবং পাণিনীয়, যাজ্ঞবল্ক্য, মাণ্ডুকী, বর্ণরত্নপ্রদীপিকা, নারদী প্রভৃতি সাহিত্য, প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাশাস্ত্রে সঙ্গীত সম্বন্ধে আলোচনা করা হয়েছে। বৈদিক সঙ্গীতের আলোচনা এ'সকল বৈদিক সাহিত্য, শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলির মধ্যেই নিহিত। শিক্ষাগ্রন্থগুলি যদিও বেশ পরবর্তীকালে রচিত ও বিশেষ কোরে নারদীশিক্ষা খ্রীষ্টীয় ১ম শতকে রচিত বোলে অধিকাংশ পণ্ডিত মনে করেন তবুও বৈদিক যুগের সঙ্গীতের অনুশীলনে শিক্ষাগুলির ও বিশেষভাবে নারদীশিক্ষার আলোচনা বৈদিক সঙ্গীতের আলোচনার সঙ্গেই হওয়া উচিত, আর তারি জন্ত শিক্ষায় সঙ্গীত সম্বন্ধে অলোচনাও এ' গ্রন্থের বৈদিকখণ্ডেই সন্নিবেশিত হোল।

পরিশেষে বক্তব্য যে, ঋক্, সাম, যজুঃ, অথর্ব প্রভৃতি সংহিতা থেকে নৃত্য, গীত ও বাদ্যযন্ত্র সম্বন্ধে এ' অধ্যায়ে যে প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করা হয়েছে তার] উদ্দেশ একটি সংগ্রহতালিকা প্রস্তুত করা নয়, পরন্তু বৈদিক সমাজে নৃত্য, গীত ও বাদ্যযন্ত্রের রূপ ও অনুশীলন কী ধরণের ছিল তারই চাক্ষুষ প্রমাণ দেওয়া। বৈদিক সাহিত্যগুলির স্রষ্টা ও সংগ্রহকর্তা ছিলেন বৈদিক মন্ত্রেরই প্রত্যক্ষদ্রষ্টা এবং কর্মানুশীল ব্রাহ্মণেরা। বৈদিক সমাজে নৃত্য, গীত ও বাদ্য-যন্ত্রগুলির অনুশীলন অব্যাহত না থাকলে তাদের নিরর্থক উল্লেখ ও আলোচনায় গ্রন্থকারেরা কখনো সময়ক্ষেপ করতেন না। তবে একথা সত্য যে, খ্রীষ্টীয় যুগের

প্রারম্ভে বা তার কিছু পূর্বেকার ভারতীয় সমাজে সঙ্গীতের রূপ ও আলোচনা যেরকম উন্নত ও বৈজ্ঞানিক পর্যায়ে উন্নীত হয়েছিল, বৈদিক সমাজে সঙ্গীতের রূপ ও অনুশীলন নিশ্চয়ই সে ধরণের ছিল না এবং থাকাও সম্ভব নয়। কিন্তু তাই বোলে বৈদিক যুগে সঙ্গীতের রূপ ও ধারা যেভাবে ছিল তার পরিচয় দেওয়ায় মোটেই ক্ষতি নাই, বরং লাভই হয় বৈদিকোত্তর যুগের কৌতূহলী মানুষের ভারতীয় শিল্প ও সংস্কৃতির ইতিহাস-রচনার পথকে সুগম ও সচল করার পক্ষে। মানুষের বুদ্ধি ও প্রতিভার বিকাশের পিছনেও আছে একটি প্রাকৃতিক ক্রমোন্নতির ধারা এবং সেই অপরিহার্য ধারাকে অনুসরণ কোরেই অনুন্নত পর্যায়ের মানুষ উন্নত বৈজ্ঞানিক পর্যায়ের পথে হয় অগ্রসর এবং শিল্প, সভ্যতা ও সংস্কৃতির ক্রমবিকাশের পথকে করে সমৃদ্ধ ও গরিমামণ্ডিত।

তৃতীয় অধ্যায়

॥ সামবেদভাষ্যভূমিকার সঙ্গীতের উপাদান ॥*

শিল্পী ই. বি. হ্যাভেল (E. B. Havell) সত্যই বলেছেন: "The Vedic period is all-important for the historian, because, except for a very brief period of its history, the Vedic impulse is behind all Indian art"।[১] বৈদিক কালকে অনেকে বুদ্ধি, শিল্প ও সৌন্দর্য প্রভৃতির প্রাথমিক বিকাশের যুগ বোলে মনে করেন, কিন্তু সে-ধারণা নিতান্তই ভুল। বৈদিক যুগকে বরং সকল-কিছু শিল্প, সৌন্দর্য, সাহিত্য ও দর্শনের মূল-উৎস বলা উচিত। শিল্পী হ্যাভেলও একথা স্বীকার করেছেন। তিনি বলেছেন: "Though the Vedic period may seem to Europeans so barren in artistic creation, it is of supreme consequence for the understanding of Indian art. For throughout all the many and varied aspects of Indian art—Buddhist, Jain, Hindu, Sikh and even Saracenic—there runs a golden thread of Vedic thought, binding them together in spite of all their ritualistic and dogmatic differences"।[২] বৈদিক কালকে তাই হ্যাভেল শিল্পবিকাশের সমৃদ্ধ ও সুমহান যুগ বলেছেন: "The Vedic period in India, * * must nevertheless be regarded as an age of wonderful artistic richness"। শুধু তাই নয়, ভারতীয় শিল্প ও ললিতকলার মাধুর্যবিকাশের পিছনে আছে সুপ্রাচীন বেদ ও উপনিষদ্-সাহিত্যের প্রেরণা: "It (Indian art) took upon itself organic expression in the Vedas and Upanishads"। ভারতে বৈদিক আর্যসভ্যতার যুগ বিশ্বের ইতিহাসে একটি স্বর্ণোজ্জ্বল অধ্যায় রচনা

* যদিও সায়ণ-কর্তৃক সামবেদভাষ্যভূমিকা পরবর্তীকালে (খ্রীষ্টীয় ১৪শ শতক) রচিত তবুও বৈদিক যুগে সঙ্গীতের আলোচনায় এর সাঙ্গীতিক বিষয়বস্তু অন্তর্ভুক্ত হোল।

১। Cf. *The Ideals of Indian Art* (1920), p. 14.

২। Ibid., p. 11.

করেছে। ভারতে আর্যজাতির নিজস্ব একটি প্রতিভা ছিল ও তার তারি জন্য সে দিয়েছে তার আধ্যাত্মিক অবদান হিসাবে 'দর্শন' (philosophy) এবং সেই প্রত্যক্ষানুভূতিদীপ্ত দর্শনই শুধু ভারতের নয়, বিশ্বের সকল-কিছুকে দিয়েছে নূতন দীপ্তি, জাগরণ ও শান্তি। সঙ্গীত, সাহিত্য, শিল্প, ভাস্কর্য, দর্শন, ধর্ম, অধ্যাত্মিকতা এই সকল কিছুরই চরমবিকাশসাধন করেছে ভারতের আর্যজাতি এবং বিশ্বের সকল দেশের সকল জাতিকেই শিখিয়েছে তার মিলন-মন্ত্র। এই গরিমাময় আর্যজাতির মৈত্রী ও তাঁর অপার্থিব অবদানের জয়গান কোরে শিল্পী হ্যাভেল পুনরায় বলেছেন: "It is a profound mistake to regard the Indian Aryans as an uncreative or inartistic race; for it was Aryan philosophy, which makes all India one today, that synthesised all the foreign influences which every invader brought from outside and moulded them to its own ideals."

সামবেদেই বিশ্বসঙ্গীতের বীজ নিহিত। বৈদিক যুগে ঋগ্বেদের সুসম্বদ্ধ ছন্দগুলিতে স্বর সংযোগ কোরে দেবতাদের উদ্দেশ্য গান করা হোত। আচার্য সায়ণ সামবেদের ভাষ্যোপক্রমণিকায় সঙ্গীতের যতটুকু উপাদানের পরিচয় দিয়েছেন, বৈদিক সঙ্গীতের আলোচনায় সে-সম্বন্ধেই প্রথমে আমরা আলোচনা করব।

সামবেদভাষ্যভূমিকায় আচার্য সায়ণ বৈদিক গান ও তার পদ্ধতি সম্বন্ধে সংক্ষেপে আলোচনা করেছেন। সামভাষ্যভূমিকাটির কাল সামবেদ-রচনাকালের চেয়ে অত্যন্ত আধুনিক, কিন্তু তাহলেও সামবেদের সাঙ্গীতিক রূপের সংক্ষেপ পরিচয় এতে আছে। সামভাষ্যে সায়ণ বিশেষভাবে সামবেদের গীতিপদ্ধতিরই উল্লেখ করেছেন। তবে সায়ণ-লিখিত সামভাষ্যভূমিকার আসল উদ্দেশ্য জৈমিনি-রচিত পূর্বমীমাংসাদর্শনের ৬২টি পারিভাষিক প্রসঙ্গের আলোচনা এবং তাদের অবতারণার উদ্দেশ্য হোল সামগানের প্রয়োগপ্রণালীর সার্থকতাকে বিস্তৃতভাবে যজ্ঞব্যাপারে প্রয়োগ ও প্রমাণ করা। পণ্ডিত বলদেব উপাধ্যায় গ্রন্থস্থচনায় তাই বলেছেন: "Thus the whole of the elaborate Introduction to the *Sāma-samhitā* contains a detailed exposition of 62 technical topics of *Pūrvamimānsā* which have got their bearings upon the various complex

problems of the singing of Sāmans and their utility and application for the purpose of sacrifice"।[৩] মাধবাচার্য-প্রণীত 'জৈমিনীয়ন্যায়মালাবিস্তর' পুস্তকের সারাংশের প্রসঙ্গও এতে দেওয়া আছে।

আচার্য সায়ণের সঙ্গে নিবিড় স্মৃতিসম্পর্ক জড়িত আছে দাক্ষিণাত্যে বিজয়নগররাজ্যের চারজন শাসনকর্তার: কম্পন (Kampana), দ্বিতীয় সঙ্গম (Sangama II), প্রথম বুক্ক (Bukka I) এবং দ্বিতীয় হরিহর (Harihara II)। সায়ণ এই চারজন নৃপতিরই পর পর মন্ত্রিত্ব করেছিলেন। তিনি চতুর্দশ শতকের শেষভাগে জীবিত ছিলেন এবং ১৩৮৭ খ্রীষ্টাব্দে দেহত্যাগ করেন।[৪] তিনি চার বেদের, তৈত্তিরীয়ব্রাহ্মণ ও তৈত্তিরীয়-আরণ্যকের, ঐতরেয়ব্রাহ্মণ ও ঐতরেয়-আরণ্যকের, পঞ্চবিংশ, ষড়্‌বিংশ, সামবিধান, আর্ষেয়, দেবতাধ্যায়, উপনিষদ্‌, সংহিতোপনিষদ্‌, বংশ এবং শতপথ প্রভৃতি ব্রাহ্মণের ভাষ্য রচনা করেন। সায়ণের প্রায় তিন'শো বছর পূর্বে উবটও কতকগুলি সংহিতা ও প্রাতিশাখ্যের ওপর ভাষ্য রচনা করেন। ভাষ্য-রচনায় সায়ণের অসামান্য চিন্তাশীলতা ও পাণ্ডিত্যের পরিচয় পাওয়া যায়। তাঁর রচিত তৈত্তিরীয়সংহিতা, ঋগ্বেদসংহিতা, সামবেদসংহিতা, কাণ্বসংহিতা, অথর্ববেদসংহিতা এই কয়টির উপর ভাষ্যের মধ্যে একমাত্র সামবেদসংহিতার ভাষ্যে বা সামবেদভাষ্যোপক্রমণিকায় বৈদিক সঙ্গীতের কিছু-কিছু আলোচনা আছে। তাঁর সামবিধানব্রাহ্মণের ভাষ্যেও সঙ্গীতের উপাদান পাওয়া যায়।

৩। (ক) 'বেদভাষ্যভূমিকাসংগ্রহঃ' (পণ্ডিত বলদেব উপাধ্যায়-সম্পাদিত, চৌখাম্বা সংস্কৃত সং), ইংরাজী ভূমিকা, p. XXVIII.

(খ) 'সামবেদসংহিতা' (সত্যব্রত সামশ্রমী-সম্পাদিত, কলিকাতা), ভূমিকা।

৪। Cf. (ক) স্বামী অভেদানন্দ: *An Introduction to the Philosophy of Panchadasi* (1948), Preface, pp. XI—XVIII; (খ) ডঃ এস. এন. দাসগুপ্ত: *A History of Indian Philosophy*, Vol. II., pp. 214-215; (গ) স্যর রাধাকৃষ্ণন্‌: *Indian Philosophy*, Vol. II., p. 551; (ঘ) পণ্ডিত রাজেন্দ্রনাথ ঘোষ: 'অদ্বৈতসিদ্ধি', ১ম খণ্ড; (ঙ) ডঃ টি. এম. মহাদেবন্‌: *The Philosophy of Advaita* pp. 2-4; (চ) এম. এ. ডোরিস্বামী আয়েঙ্গার: *The Mādhava-Vidyāranya-Theory* (Vide *Indian Historical Quaterly*, Vol. XII); (ছ) এন. বেঙ্কটরমণয়: *Vijayanagar, Origin of the City and the Empire*, Ch. II., p. 48 ff; (জ) আর. রাম রাও: *Vidyāraṇya and Mādhavāchārya* (Vide *Indian Historical Quarterly*, Vol. VI, p. 701)।

সামবেদভাষ্যভূমিকায় আচার্য সায়ণ ঋক্‌কে সামগানের কারণ ও আশ্রয় বলেছেন: "তথা গীয়মানস্য সাম্ন আশ্রয়ভূতা ঋচঃ সামবেদে সমাম্নায়ন্তে। * * গীতিরূপাঃ মন্ত্রাঃ সামানি"। আসলে ঋক্‌মন্ত্রের ওপর প্রথমাদি বৈদিক সাতস্বর সংযুক্ত কোরে বিভিন্ন ছন্দে বাদ্যের সঙ্গে সামগান গাওয়া হোত। আচার্য সায়ণ রথন্তরসামের উল্লেখ করেছেন। রথন্তরসামে কেবল একটিমাত্র স্বরস্তোভই গান করা হোত না, তিনটি ঋক স্বরে গান করা হোত: "রথন্তরং গীয়তামিতি কেনচিদুক্তাঃ অধ্যেতারঃ স্বরস্তোভবিশেষযুক্তামভিত্বেত্যৃচং পঠন্তি, ন তু স্বরস্তোভমাত্রম্"। সুতরাং রথন্তর বা রথন্তরসাম বললেই বুঝতে হবে গানবিশিষ্ট ঋক্। তাছাড়া 'বৃহৎ'-সামও স্বরে আবৃত্তি বা গান করা হোত। রথন্তর ও বৃহদ্‌সাম-দুটির মধ্যে পারস্পরিক সম্বন্ধ থাকলেও শব্দপ্রয়োগ বা উচ্চারণে উভয়ের মধ্যে প্রার্থক্য ছিল। যেমন বৃহদ্‌সামে যেখানে 'ইরা' উচ্চারিত হোত, রথন্তরসামে সেখানে বলা হোত 'ইড়া'। বৃহৎ যখন মন, রথন্তর তখন স্বর বা ধ্বনি; বৃহৎ যেখানে সুর, রথন্তর সেখানে পদ; বৃহদ্‌সামকে যেখানে বাইরে (শ্বাসের সাহায্যে) প্রকাশ করা হোত, রথন্তরের বিকাশ ছিল সেখানে মধ্যে; বৃহদ্‌সামকে যেখানে আকাশরূপে কল্পনা করা হোত, রথন্তর সেখানে পৃথিবীরূপে কল্পিত হোত। তবে গায়ক বা সামগ ঋত্বিক্ বৃহৎ অথবা রথন্তর যে কোন একটি সাম গান করতে পারতেন।[৫]

'সাম' শব্দে সর্বদাই বৈদিক স্বরসংযোগে গান বোঝায়। সায়ণ এর সমর্থনে প্রমাণবাক্য দিয়ে বলেছেন,

সামোক্তিবৃহদাদ্যুক্তী গীতায়ামৃচি কেবলে।
গানে বা গান এবেতি স্মার্যতে সপ্তমোদিতম্॥

ভাষ্যকার সায়ণ বলেছেন: "সামশব্দবাচ্যস্য গানস্য স্বরূপমৃগক্ষরেষু ক্রুষ্টাদিভিঃ সপ্তভিঃ স্বরৈঃ অক্ষরবিকারাদিভিশ্চ নিষ্পাদ্যতে। ক্রুষ্টঃ প্রথমো দ্বিতীয়স্তৃতীয়চতুর্থঃ পঞ্চমঃ ষষ্ঠশ্চেত্যো সপ্তস্বরাঃ। তে চাবান্তরভেদৈর্বহুধা ভিন্নাঃ"। ঋক্‌মন্ত্রে প্রথমাদি সাতটি স্বর যুক্ত কোরে সমাগান গাওয়া হোত।

৫। (ক) রথন্তর ও বৃহৎ সাম-দুটির বিস্তৃত বিবরণ—Vide ডঃ কালাণ্ড: *Panchavimśa-Brāhmaṇa* (Eng. Trans. 1981), pp. 145-152. (খ) ঐতরেয়ব্রাহ্মণে ইন্দ্র ও সূর্য সম্পর্কে বৃহৎ ও রথন্তর সাম-দুটির প্রয়োগ ও বর্ণনা আছে।

প্রথমাদি স্বর আবার অবান্তরভেদে ভিন্ন ভিন্ন ছিল। বিভিন্ন স্বরের প্রয়োগে সামগানের রূপও বিচিত্র আকারে প্রকাশ পেত। গানের রীতিও ভিন্ন ভিন্ন ছিল, কেননা সামবেদে গান করার পদ্ধতি অসংখ্য রকমের দেওয়া আছে: "সাম বেদে সহস্রং গীত্যুপায়াঃ"। অবশ্য উপায়ভেদে অনেক সময় বেদের শাখাভেদও হয়েছে। মীমাংসাদর্শনে (১।২।২৬) যে 'গীত্যুপায়াঃ' শব্দ উল্লিখিত হয়েছে তার অর্থ সম্বন্ধে আচার্য জৈমিনি বলেছেন: "গীতিনাম ক্রিয়া হ্যাভ্যান্তর-প্রযত্নজনিতস্বরবিশেষাণামভিব্যঞ্জিকা, সামশব্দাভিলপ্যা। সা নিয়ত প্রমাণা, ঋচি গীয়তে। তৎসম্পাদনার্থোঽয়মৃগক্ষরবিকারো বিশ্লেষো বিকর্ষণমভ্যাসো বিরামঃ স্তোভ ইত্যেবমাদয়ঃ সর্বে সামবেদে সমাম্নায়ন্তে"। গান কর্মবিশেষ এবং সেই কর্ম বা কার্য আভ্যন্তরিক প্রযত্ন বা চেষ্টা, কেননা প্রাণবায়ু নাভি থেকে কণ্ঠে প্রবাহিত ও আহত হোয়ে শব্দের সৃষ্টি করে। স্বর অভিব্যক্ত হয় কণ্ঠ দিয়ে। কণ্ঠ মাধ্যম, কিন্তু প্রাণবায়ু কারণ। বৈদিক সমাজে বিভিন্ন ঋগক্ষরবিশিষ্ট স্তোভগুলি স্বরযোগে গান করা হোত।

"সামবেদে সহস্রং গিত্যুপায়াঃ" এই পদ্ধতির সমর্থন কোরে আচার্য সায়ণ 'ন্যায়বিস্তরমালা' থেকে প্রমাণবাক্যের উদ্ধৃতি কোরে বলেছেন বিচিত্র গানক্রিয়া ও অথবা বিভিন্ন গীতিপদ্ধতি সৃষ্টি হবার দুটি প্রধান কারণ হোল একটি 'সমুচ্ছেয়' ও অপরটি 'বিকল্প'। যেমন,

সমুচ্ছেয়া বিকল্প্যা বা বিভিন্না গীতিহেতবঃ।
আদ্যঃ প্রয়োগগ্রহণাদর্থৈকত্বাদ্ বিকল্পনম্॥

সমুচ্ছেয়পদ্ধতি প্রয়োগ ও বিকল্প অর্থে বা ভাবের অনুযায়ী গায়কীপদ্ধতি ব্যবহৃত হোত। যেমন ছন্দোগ্য-উপনিষদে তবল্কার প্রভৃতি শাখাভেদে গানে অক্ষরবিকারের প্রয়োগ ছিল। গান হিসাবে স্তোভের প্রচলন ছিল। স্তোভ তিনশ্রেণীর: বর্ণস্তোভ, পদস্তোভ ও বাক্যস্তোভ। স্তোভে বর্ণবিকারের পরিবর্তে বরং বিপরীত বর্ণের প্রয়োগ হোত, যেমন 'অগ্ন আয়াহী' শব্দের জায়গায় স্তোভে গান করা হোত 'ওগ্নায়ি' (গেয়গান, প্রপা' ১, সাম' ১)। স্তোভের লক্ষণ করতে গিয়ে তাই বলা হয়েছে: "অধিকত্বে সত্যৃঘিলক্ষণবর্ণঃ স্তোভঃ"। বৈদিক গানে বর্ণলোপেরও নিয়ম ছিল, তাই সায়ণ বলেছেন: "অক্ষরবিকারস্তোভাদিবৎ বর্ণলোপঽপি ক্বচিদ্ গীতিহেতুর্ভবতি"। গেয়গান,

বেয়গান বা বেগান, যোনিগান* প্রভৃতিতে এই নিয়ম অনুসরণ করা হোত। মোটকথা বিচিত্রভাবে ও বিভিন্ন রীতিতে সামগান গাওয়ার রীতি ছিল: "বহুভিঃ প্রকারৈর্গানাত্মকং যৎ সামস্বরূপং নিরূপিতম্"। যজ্ঞকালে সর্বদাই বেয়গান তথা সামগানের রীতি ছিল। যাগানুষ্ঠানের মধ্যেও যেমন সামগান হোত তেমনি যজ্ঞশালার বাইরেও গান করার নিয়ম ছিল। ভাষ্যে তাই বলা হয়েছে গুণকর্মের জন্য ব্রীহি যব প্রভৃতি প্রোক্ষণের মতো যাগানুষ্ঠানের মধ্যে গান করা বিধেয়, আর বিশ্বজিৎযাগের মতো যজ্ঞের বাইরেও সামগান করা হোত: "যাগপ্রয়োগাদ্ বহিরধ্যয়নকালেঽপি পঠ্যমানত্বাৎ, গুণকর্মত্বে তু ব্রীহিপ্রোক্ষণাদিবদ্ যাগমধ্যে এব গানমনুষ্ঠীয়েত, ততো বহির্গানস্য বিশ্বজিদাদিবৎ ফলং কল্পনীয়ম্"। দেবতাদের স্তুতিবাচক সামও গান করা হোত। তাদের নাম ছিল 'স্তোত্রিয়' (স্তুতিনিষ্পাদক)। এই স্তোত্রিয়গান একটি মাত্র ঋকের দ্বারা সম্পন্ন হোত। দু'তিনটি ঋকেও সাম রচিত হোত। তিনটি ঋকে রচিত সামের নাম 'স্তাত্রিয়'। অবশ্য স্তাত্রিয়গান গাওয়া হোত তিনভাগে বিভক্ত ঋক্‌গুলির মধ্যে এক একটিকে নিয়ে: "একৈকস্যামৃচি গাতব্যঃ"। স্তাত্রিয়সাম সম ও বিসম উভয় ছন্দেই গান করা হোত।

সামগানের মাধ্যমে ঋক্ পাঠ করার দুটি গ্রন্থ: একটি ছন্দ ও অপরটি উত্তরা। 'ছন্দ' নামক গ্রন্থে নানাবিধ সামের কারণরূপ ('যোনিভূতা') ঋক্ পাঠ বা গান করা হোত, আর 'উত্তরা' নামক গ্রন্থে তিনটি ঋক্‌সমন্বিত সূক্ত পাঠ করার নিয়ম ছিল: তিনটি ঋকের মধ্যে প্রথমে একটি ও পরে দুটি—এইভাবে। ছন্দগ্রন্থকে অনেকে 'যোনিগ্রন্থ' বলেন। 'উত্তরা' কর্মাঙ্গপ্রকরণের গ্রন্থ, এথেকে পঞ্চদশ, সপ্তদশ প্রভৃতি স্তোমের সৃষ্টি কল্পনা করা হয়েছে। 'উত্তরা'-গ্রন্থেই ত্রৈশোক, বামদেব্য, রথন্তর প্রভৃতি সামের উল্লেখ পাওয়া যায়। এতে বৈরাজ, রৌরব, যৌধাজয়, পবমান, রৈবত, গায়ত্র্য, ব্রহ্ম প্রভৃতি সামের উল্লেখ আছে। এই সকল সাম ভিন্ন ভিন্ন যজ্ঞে বিভিন্ন দেবতাদের উদ্দেশ্যে স্বরযোগে গীত হোত। পঁচিশটি স্তোমযুক্ত

৬। (ক) বেদসাম, বেয়গান, গেয়গান সমস্তই যোনিগানের রূপভেদমাত্র। (খ) Cf. ডঃ ডব্লিউ কালাণ্ড: *Panchavimśa-Brāhmaṇa* (Eng. Trans. 1931), Introduction.

বামদেব্যসাম মহাব্রতযোগে গান করা হোত।[৭] 'সৌভরণস্তোত্র' গান করা হোত বৃষ্টি, অন্ন, স্বর্গ ইত্যাদি কামনা কোরে। তাণ্ড্যমহাব্রাহ্মণে (৮।৮।১৮) আছে: "যো বৃষ্টিকামো যোঽন্নাদ্যকামো যঃ স্বর্গকামঃ স সৌভরণে স্তুবীত, সর্বে বৈ কামং সৌভরম্"। মাধ্যন্দিনযাগে যৌধাজয় ও রৌরবসাম গান করা হোত। সকল স্তোত্রগান ও সামই কামনাপূরণের জন্যে ব্যবহৃত হোত। গাথারও প্রচলন ছিল। গাথা অর্থে বিহিত মন্ত্রবিশেষ: "বিহিতা মন্ত্রবিশেষা গাথাঃ"। তৈত্তিরীয়সংহিতায় (৫।১।৮।২) আছে: "যমগাথাভি পরিগায়তি"। স্তোত্রগানে ও সামগানে বিভিন্ন মাত্রা ও লয়ের ব্যবহার ছিল: "নোচ্চৈর্গেয়ং ন বলবদ্গেয়মিতি রথন্তরধর্মঃ। তস্মাদুভযোর্ধর্ম ব্যবতিষ্ঠস্তে ইতি"।

ব্রাহ্মণ ও সংহিতার যুগে বিভিন্ন যাগযজ্ঞের প্রচলন ছিল। কর্মকাণ্ড নিয়ে মানুষ তখন বিব্রত, অথচ ধর্ম, আধ্যাত্মিকতা, ভগবান, স্রষ্টা, সৃষ্টি, ভাল-মন্দ, ইহলোক-পরলোক, কার্য-কারণ প্রভৃতি ফলের ধারণাও তাদের মধ্যে জাগ্রত ছিল। যাগযজ্ঞরূপ কর্মানুষ্ঠানের পিছনে ছিল স্বর্গলাভের কামনা এবং পার্থিব সুখেরও আকাঙ্ক্ষা। তখন সঙ্গীত গাথা, স্তোত্র, স্তোভ, স্তোম প্রভৃতির আকারে সামগদের মধ্যে প্রচলিত ছিল এবং এ'সকল স্তোত্রে, বেদপাঠে, গানে প্রথমাদি সাত স্বরের সমাবেশ ছিল। স্বরোচ্চারণের রীতি ও প্রণালীর মতো গানেও পদ্ধতি সৃষ্টি হয়েছিল এবং তাও ছিল শাখাভেদে ভিন্ন ভিন্ন রকমের। সঙ্গীতের তখন একেবারে শৈশবকাল নয়, বরং বিজ্ঞান-সম্মত ও উন্নত বলা যেতে পারে। অভিজাত গানের প্রসারতা গোড়াকার দিকে ছিল কেবল হোতা, অধ্বর্যু, উদ্গাতা ও ব্রহ্মার ভিতর, নচেৎ লোকসঙ্গীত বা আঞ্চলিকগানের প্রচলন তো সর্বসাধারণের ভিতর ছিলই।

বৈদিক ইষ্টিযাগ, পশুযাগ, ও অন্যান্য যাগে এবং বিশেষ কোরে সোমযাগে স্তোত্র ও শাস্ত্র উভয়ই পাঠ ও গান করা হোত এবং এরা বেদগান বা বৈদিক সঙ্গীত নামেই অভিহিত হোত। তবে পাঠে ও গানে প্রভেদ ছিল, যেমন পাঠে দু'একটি মাত্র স্বর থাকতো এবং স্তোত্র বা শস্ত্রকে পুনঃ পুনঃ আবৃত্তি করা হোত। ইংরাজীতে একেই বলে speech-song। কিন্তু গানে চার থেকে সাত স্বরের লীলায়ণ থাকত এবং মন্দ্রাদি তিন স্থানে আরোহণ ও অবরোহণ গতিতে বিকাশ লাভ করতো। সোমযাগে ষোল জন ঋত্বিক্

৭। 'তাণ্ড্যমহাব্রাহ্মণ' (কলিকাতা, ১৮৭০), ৫।১

থাকতেন। এই যাগে ঐন্দ্রাগ্ন, বৈশ্বদেব ও উক্‌থ্য এই তিন রকম আহুতির ব্যবস্থা ছিল। আহুতির সময়ে যাজ্যামন্ত্রের পূর্বে অনুবাক্যমন্ত্র-পাঠের নিয়ম ছিল। যাজ্যামন্ত্রের আগে তিনটি আহুতিদানের সময়ে স্বরে বহু ঋক্‌পাঠ করার রীতি ছিল। এই ঋক্‌গুলির নাম 'শস্ত্র'। দেবতাদের শংসন বা প্রশংসামূলক পাঠ বা গানের নামই 'শস্ত্র'। পূর্বোক্ত ষোলজন ঋত্বিকের মধ্যে হোতা, মৈত্রাবরুণ, ব্রাহ্মণাচ্ছংসী ও আচ্ছাবাক এই চারজন ঋত্বিকের মধ্যে পাঠের রীতি ছিল। প্রতিটি শস্ত্রপাঠের পূর্বে উদ্‌গাতা, প্রস্তোতা ও প্রতিহর্তা এই তিনজন সামগায়ী ঋত্বিক্ সামগান করতেন এবং এর নাম ছিল 'স্তোত্রগান'। যজ্ঞে আহুতি দেবার আগে প্রথমে স্তোত্রগান ও পরে শস্ত্রপাঠের বিধি ছিল। যজ্ঞমণ্ডপের মাঝখানে একটি ডুমুরের ডালের খুঁটি পোতা থাকতো, তার নাম ছিল ঔদুম্বরীশাখা। উদ্‌গাতা ও তাঁর সহকারীরা ঐ ঔদুম্বরী বা ডুমুরের ডালের খুঁটি স্পর্শ কোরে সামগান তথা স্তোত্রগান বা ঋক্‌মন্ত্রগান করতেন। সোমযাগে সামগান অপরিহার্য ছিল। সোমযাগের জন্য সোমরস ছাঁকার সময় পবমানসোমের উদ্দেশ্যে উদ্‌গাতা, প্রস্তোতা ও প্রতিহর্তা এই তিন জন সামগায়ী ঋত্বিক্ আবার সামগান করতেন। এই সামগানের নাম বহিষ্পবমানস্তোত্রগান একথা পূর্বেই উল্লেখ করেছি। সোমযাগের উদ্দেশ্যে নির্মিত মহাবেদীর বাইরে এই স্তোত্র বা সামগান গাওয়া হোত।[৮] সোমযাগের পর যখন সোমরস নিঃশেষিত হোত তখন পশুযাগের করণীয় কর্ম শেষ কোরে সামগেরা আবার সামগান করতেন এবং অবশিষ্ট ঋত্বিকেরা যজমানের সঙ্গে সেই গান শুনতে শুনতে অবভৃথস্নানের জন্য জলাশয়ে যেতেন। এরপরও যাগের অনেক করণীয় কর্ম থাকতো। মোটকথা বৈদিক যুগে সামগান ছাড়া যাগযজ্ঞ সম্পূর্ণ হোত না। অবশ্য বৈদিক যুগের সঙ্গীতপ্রসঙ্গে এসকল আলোচিত হয়েছে।

৮। রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদী: 'যজ্ঞকথা', পৃঃ ৮৭। 'যজ্ঞকথা' গ্রন্থে শ্রদ্ধেয় ত্রিবেদী মহাশয় বিস্তৃতভাবে শস্ত্রপাঠের নির্দিষ্ট নিয়মের উল্লেখ করেছেন (পৃঃ ৮৭-৮৮)।

চতুর্থ অধ্যায়

॥ সামবিধানব্রাহ্মণে সঙ্গীতের উপাদান ॥

(খ্রীষ্টপূর্ব ৮০০—খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০)

ঋক্, সাম, যজুঃ ও অথর্ব এই চার বেদ। অথর্ববেদকে অনেকে পরবর্তী যুগের গ্রন্থ বলেন। প্রথমে ত্রয়ী তথা ঋক্, সাম ও যজুর উল্লেখই প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যগুলিতে পাওয়া যায়।[১] প্রত্যেক বেদের মন্ত্র, ব্রাহ্মণ ও উপনিষদ্ এই তিনটি অংশ। মন্ত্রসমুচ্চয়ের নাম 'সংহিতা'। উপনিষদ্ ও আরণ্যক ব্রাহ্মণসাহিত্যের শেষাংশ হিসাবে গণ্য। ব্রাহ্মণে স্বর্গ এবং ফলকামীদের জন্য যাগযজ্ঞাদির বিধান পাওয়া যায়। ব্রাহ্মণের পরে আরণ্যকসাহিত্যগুলির উপযোগিতা। ব্রাহ্মণসাহিত্যের সঙ্গে যাজ্ঞিক ব্রাহ্মণ তথা পুরোহিতদের নিবিড় সম্বন্ধ ছিল। শ্রদ্ধেয় বালগঙ্গাধর তিলক ব্রাহ্মণগুলির বয়স খ্রীষ্টপূর্ব ২৫০০ বলেছেন। কিন্তু অন্যান্য প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের অভিমত এ-থেকে ভিন্ন। অধ্যাপক কিথ বলেছেন একেবারে শেষদিকের ব্রাহ্মণগুলির বয়স প্রায় খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০ শতক এবং সাহিত্যগুলির বয়স তাদের তুলনায় খ্রীষ্টপূর্ব ৮০০—৭০০ শতক। ভাষার দিক থেকে বিচার কোরে দেখলেও এ-সিদ্ধান্ত সমীচীন বোলে মনে হয়। পাণিনির কাল খ্রীষ্টপূর্ব ৩০০ শতকেরও পরবর্তী। পাণিনি যে-ভাষার ব্যবহার করেছেন—ব্রাহ্মণের ভাষার তুলনায় তা আধুনিক বোলে গণ্য। পাণিনির চেয়ে নিরুক্তকার যাস্ক প্রাচীন। যাস্ক নিরুক্তে বৈদিক অংশগুলির আলোচনায় যে ভাষার ব্যবহার করেছেন ঋগ্বেদের নিজস্ব পদপাঠগুলির ভাষা তা থেকে অনেক ভিন্ন ও প্রাচীন। শাকল্য আবার যাস্কের চেয়ে প্রাচীন। শাকল্য ঋগ্বেদের পদপাঠ-গুলির পুনরুদ্ধার করেছেন। শাকল্যের চেয়ে সংহিতার পাঠগুলি প্রাচীন। ব্রাহ্মণসাহিত্যে কিন্তু সংহিতার পাঠগুলিকে একদিকে থেকে অনাদরদৃষ্টি

১। ডঃ রাধাকুমুদ মুখোপাধ্যায় এ-প্রসঙ্গের উল্লেখ কোরে বলেছেন : "The invariable mention of the three Vedas shows that the study of the Atharva Veda was not included in the curriculum for general education at the time of the Jātakas."—*Buddhistic Studies* (edited by Dr. B. C. Laha, 1931), p. 249.

দিয়েছে, কেননা ব্রাহ্মণে পরবর্তীকালের বাঁধাধরা সন্ধিবিহীন আদিম ভাষার নিদর্শন পাওয়া যায় এবং সেজন্ত ব্রাহ্মণগুলির বয়স খ্রীষ্টপূর্ব ৮০০ শতকের বেশী নির্ধারণ করা যায় না।

সামবিধানব্রাহ্মণ সামবেদের অন্তর্গত। একে ষড়্বিংশব্রাহ্মণের পরিশিষ্ট হিসাবে 'অণুব্রাহ্মণ'ও বলে। সামবেদের অনেকগুলি ব্রাহ্মণ। এক কৌথুমী-শাখায়ই সাতটি ব্রাহ্মণের নাম পাওয়া যায় এবং সেগুলি হোল। পঞ্চবিংশ বা প্রৌঢ় অথবা তাণ্ড্যব্রাহ্মণ, ষড়্বিংশব্রাহ্মণ (এই ষড়্বিংশের শেষ প্রপাঠকের নাম অদ্ভুতব্রাহ্মণ), সামবিধানব্রাহ্মণ, আর্ষেয়ব্রাহ্মণ, মন্ত্রব্রাহ্মণ বা উপনিষদ্‌ব্রাহ্মণ অথবা ছান্দোগ্যব্রাহ্মণ, দেবতাধ্যায়ব্রাহ্মণ ও বংশব্রাহ্মণ। কখনো কখনো পঞ্চবিংশ, ষড়্বিংশ ও ছান্দোগ্যব্রাহ্মণ এই তিনটিকে তাণ্ড্যমহা-ব্রাহ্মণের অন্তর্ভুক্ত বলা হয়। তাছাড়া অন্যান্যগুলিকে অণুব্রাহ্মণ বলে। জৈমিনীয়শাখার জৈমিনীয় ও জৈমিনীয়োপনিষদ্ এই দু'টি ব্রাহ্মণ। রাণায়নীয়-শাখার কতকগুলি মাত্র সূত্র আছে।

তাণ্ড্য বা প্রৌঢ়ব্রাহ্মণ সকলের চেয়ে প্রধান ও বিস্তৃত। এতে পঁচিশটি প্রপাঠক বা অধ্যায় থাকার জন্ত একে পঞ্চবিংশব্রাহ্মণও বলে। এতে সোমযাগের বিচিত্র বিবরণ আছে। তাছাড়া সরস্বতী ও দৃষদ্বতী নদী-দুটির তীরে যে সকল যাগযজ্ঞের অনুষ্ঠান করা হোত তাদের পরিচয়ও এতে দেওয়া আছে। পঞ্চবিংশব্রাহ্মণে ব্রাত্যস্টোমের উল্লেখ আছে। ষড়্বিংশব্রাহ্মণকে পঞ্চ-বিংশব্রাহ্মণেরই পরিশিষ্ট বলা যায়। ষড়্বিংশে এমন কতকগুলি ঘটনার উল্লেখ আছে যা থেকে প্রতিমাপূজার প্রচলন যে ব্রাহ্মণের যুগে ছিল তা প্রমাণ হয়। আর্ষেয়ব্রাহ্মণকে মোটামুটি সামবেদের সূচীপত্র বলা যায়। দেবতাধ্যায়ব্রাহ্মণে (দেবতাদের উদ্দেশ্যে ব্রাহ্মণে) সামগানের উল্লেখ আছে। বংশব্রাহ্মণে সামবেদের ঋষিদের নামের পরিচয় পাওয়া যায়। জৈমিনীয়-উপনিষদ্‌ব্রাহ্মণে কেনোপনিষদের প্রসঙ্গ থাকায় এটিও সকলের কাছে আদরণীয়। মন্ত্র-ব্রাহ্মণকে ছান্দোগ্যব্রাহ্মণও বলে, কেননা ছন্দগানকারীরা এই ব্রাহ্মণটিকে প্রমাণিক বোলে মনে করেন। "ছন্দোগানাং ধর্মঃ আম্নায়ো বা" কথাগুলি থেকে 'ছান্দোগ্য'-শব্দের সৃষ্টি। 'ছন্দোগ'-শব্দের অর্থ ছন্দ অথবা সামগানকারী: "ছন্দো সাম গায়ন্তি ইতি ছন্দোগঃ"। সুতরাং ছান্দোগ্যব্রাহ্মণের অর্থ হোল ছন্দগানকারী সামগ অথবা সামবেদপন্থীদের ব্রাহ্মণ। এই ব্রাহ্মণে দশটি অধ্যায় এবং দশটির মধ্যে আটটি অধ্যায় নিয়ে ছান্দোগ্য উপনিষদের সৃষ্টি,

সুতরাং ছান্দোগ্যব্রাহ্মণের সার্থকতা দুটি মাত্র অধ্যায়কে নিয়ে। এই ব্রাহ্মণের প্রথম অধ্যায়ে আরম্ভ হয়েছে সাবিত্রীদেবতার যজ্ঞপ্রসঙ্গ: "ওঁ দেব সবিতঃ প্রসুব যজ্ঞং প্রসুব যজ্ঞপতিং ভগায়"। এতে বিবাহ ও পুত্রজন্ম-সম্বন্ধীয় যাগকর্মের অবতারণায় আটটি সূক্তে আছে। তৃতীয় সূক্তে পতির প্রতি পত্নীর হৃদয়-আনুকূল্যের কথা আছে: "যদেতৎ হৃদয়ং তব তদস্তু হৃদয়ং মম, যদিদং মম তদস্তু হৃদয়ং তব" প্রভৃতি। এই ব্রাহ্মণ প্রধাণতঃ গৃহবাসীদের উদ্দেশ্যে রচিত।

আগেই বলেছি যে, বৈদিক গান বলতে সামগান বোঝায়। সামগান যজ্ঞানুষ্ঠানে বিশেষভাবে গাওয়া হোত ও সেগুলির পিছনে থাকত বিচিত্র রকমের উদ্দেশ্য। গানগ্রন্থ ছিল চারটি: গ্রামেগেয়গান, অরণ্যেগেয়গান, উহগান এবং উহ্যগান বা রহস্যগান। এদের মধ্যে গ্রামেগেয় ও অরণ্যেগেয়গান প্রধান ছিল। গ্রামেগেয়গানকে যোনিগান, প্রকৃতিগান এবং বেদসামও বলে। অধ্যাপক অধ্যাপক বার্ণেল সাম বা 'sāmans' বলতে সুর বা 'tunes' বলেছেন: "The sāman is originally a sentence (for many suktas, especially in the Araṇyakagānas, are in prose) sung or chanted in a peculiar manner; and the gānas are collections of such verses arranged according to the purposes for which they were supposed to be intended"।[২] গানগ্রন্থে কেবল যদি ঋক্ মন্ত্রটি থাকে তবে তাকে আর্চিক বলে। এই আর্চিকের 'ছন্দস' ও 'উত্তরা' নামে দুটি অংশ। সামগেরা সুর সংযোগ কোরে আর্চিক তথা ঋকমন্ত্র গান করতেন। আচার্য সায়ণও বলেছেন: "সামগানাং ঋক্পাঠায় দ্বৌ গ্রন্থৌ বিদ্যেতে, ছন্দঃ উত্তরা চেতি"। ছন্দ-আর্চিকেই পূর্বার্চিক বলে। পূর্বার্চিক ও উত্তরার্চিকের মধ্যে উত্তরার্চিকের উপযোগিতাই যজ্ঞানুষ্ঠানে বেশী। যজ্ঞে যত রকম স্তোত্র সুর কোরে গাওয়া হোত সমস্তই উত্তরার্চিকের সূক্তের উপর প্রতিষ্ঠিত থাকত। এই সূক্তগুলি ত্রিঋচ্ বা তিনটি ঋক্সম্পন্ন হোত, অর্থাৎ প্রত্যেকটি ত্রিঋচে ঋগ্বেদের তিনটি কোরে পদ থাকত। অবশ্য কতকগুলি ত্রিঋচে যে দুটি কোরে পদও থাকত না, তা নয়। কতকগুলিতে আবার তিনটিরও বেশী পদ থাকত এবং সামান্য কয়েকটিতে বারটি পর্যন্ত

২। Cf. *Notes on Sāmavidhāna-Brāhmaṇa*, (1873), p. XXXI.

পদের সমাবেশ থাকত। প্রত্যেকটি ত্রিঋচের প্রথম পদকে বলা হোত 'যোনি' এবং অপরগুলিকে 'উত্তরা'। পূর্বার্চিকে যোনিমন্ত্রগুলিকে পৃথকভাবে সংগ্রহ করা হোত, সেজন্য পূর্বার্চিককে চন্দোগ্রন্থ বা যোনিগ্রন্থও বলা হোত। বিবরণকার মাধবচার্যের মতে এক একটি আর্চিকের তিনটি কোরে ভাগ ছিল, কারণ তাঁর মতে আরণ্যকগুলি পৃথক হিসাবে গণ্য ছিল। কিন্তু সায়ণের অভিমত ছিল ভিন্ন। তিনি আরণ্যককে 'ছন্দোগ্রন্থ' বলতেন। আসলে ছন্দ-আর্চিক ও উত্তরার্চিক বেদসামগান ও উহগান গ্রন্থ-দুটির ভিত্তি বা অশ্রয়স্বরূপ। বেদসাম ও উহগানের মধ্যে কোন্‌টি অপৌরুষেয় অথবা পৌরুষেয় এ-নিয়েও বৈদিক আচার্যদের ভিতর মতদ্বৈধ আছে।

সামবেদ বিচিত্রভাবে ও রূপে বিকশিত হয়েছে একথা মহর্ষি পতঞ্জলি তাঁর মহাভাষ্যে "সহস্রবর্ত্মা সামবেদে" কথাগুলিতে স্বীকার করেছেন। অনেকে একথাও মনে করেন যে, প্রাচীন কালে সামবেদের একসহস্র শাখা ছিল। কতকগুলি পুরাণে এ-ধরণের স্বীকৃতিও পাওয়া যায়। কিন্তু অনেকে মহর্ষি পতঞ্জলির প্রমাণবাক্যের অর্থ করেন একটু ভিন্নভাবে। তাঁরা বলেন সামবেদের সহস্র শাখা ছিল না, বরং ছিল গানের বিচিত্র গায়কীভঙ্গী ও ধারা, বিভিন্নভাবে ঋকে স্বরযোজনা কোরে সামগেরা অসংখ্য প্রণালীতে গান করতেন। মীমাংসা-ভাষ্যকার শবরাচার্য একথাই বলেছেন: "সামবেদে সহস্রং গীত্যুপায়ঃ"। শেষোক্ত লোকদের বিশ্বাস যে, সামবেদের মাত্র তেরটি শাখা এবং তেরজন ঋষির নামানুসারে সে তেরটি শাখার নামকরণ করা হয়েছিল। 'সামতর্পণ-বিধি'-তে তেরজন ঋষির নামোল্লেখ আছে এবং সেই তেরজন ঋষির নাম, রাণায়ন, সত্যামুগ্র, ব্যাস, ভগুরী, ঔলুণ্ডী, গৌলগুলভি, ভানুমনৌপমন্যব, করাতি, মশক-গর্গ্য, বর্ষগব্য, কৌথুম, শালিহোত্র ও জৈমিনি। কতকগুলি পুরাণে অন্যান্য শাখারও উল্লেখ আছে। কিন্তু যতগুলি শাখাই বৈদিক সমাজে থাক না কেন, রাণায়নীয়, কৌথুমী ও জৈমিনীয় এই তিন শাখারই মাত্র প্রচলন পাওয়া যায়। প্রথম দুটির মধ্যে মন্ত্রপাঠের বিশেষ কোন পার্থক্য দেখা যায় না, মন্ত্র-সাজানোর মধ্যে মাত্র সামান্য ভেদ আছে। একটিতে আছে প্রপাঠক, অর্ধপ্রপাঠক ও দশতি এবং অপরটিতে আছে অধ্যায় ও কাণ্ডের সমাবেশ। এদের স্বরে ও উচ্চারণে অথবা গানের মধ্যে মাত্র ভেদ থাকতে পারে, কিন্তু শেষোক্ত জৈমিনীয়শাখার সঙ্গে রাণায়নীয় ও কৌথুমী শাখাদুটির পার্থক্য ছিল অনেক বিষয়ে।

পূর্বার্চিকে ছ'টিমাত্র প্রপাঠক ও সেই প্রপাঠকগুলি দুটি অর্ধে (অংশ) বিভক্ত ছিল। সেই অর্ধগুলি আবার দশতিতে ভাগ করা থাকত এবং প্রত্যেকটি দশতিতে থাকত দশটির বেশী অথবা কম পদ। সুতরাং সাধারণতঃ প্রতিটি দশতির পদসংখ্যা হোত প্রায় ৫৮৫টি। সেই ৫৮৫-টি পদপাঠ আবার তিনটি কাণ্ডে বিভক্ত ছিল। প্রথম কাণ্ডে থাকত একটি অধ্যায় ১১৪-টি পদের সমাবেশ নিয়ে। ১১৪-টি পাঠ বা পদপাঠ অগ্নির উদ্দেশ্যে উৎসর্গীকৃত থাকত, এজন্য সেই কাণ্ডের নাম ছিল 'আগ্নেয়কাণ্ড'। দ্বিতীয় কাণ্ডে পদ থাকত ৩৫২টি, সেগুলি তিনটি অধ্যায়ে বিভক্ত থাকত ও পদগুলি উৎসৃষ্ট হোত ইন্দ্রের উদ্দেশ্যে, তাই সেই কাণ্ডের নাম ছিল 'ঐন্দ্রকাণ্ড'। তৃতীয় কাণ্ডে থাকত একটি মাত্র অধ্যায় ও ১১৯টি পদ, সোমপবমাণের উদ্দেশ্যে সেগুলি উৎসর্গীকৃত হোত, সেই কাণ্ডকে তাই 'পবমাণকাণ্ড' বলা হোত। তিনটি কাণ্ডের তিনটি দেবতা ওঙ্কার তথা অ+উ+ম-এর প্রকাশক বা প্রতীক ছিল। তাছাড়া ৫৫টি পদযুক্ত একটি আরণ্য যা আরণ্যকাণ্ড এবং ১০টি পদযুক্ত 'মহানম্‌ন্যার্চিক' নামে একটি পরিশিষ্টও ছিল। সুতরাং এই সকল কাণ্ড ও পরিশিষ্টের সর্বশুদ্ধ পদসংখ্যা ছিল ৬৫০টি।

উত্তরার্চিকে ১১টি প্রপাঠক এবং সেগুলি বিভক্ত ছিল ২২টি অর্ধে। সেই অর্ধগুলি আবার ১১৯টি কাণ্ডে বিভক্ত এবং প্রত্যেকটিতে থাকতো বিভিন্ন সংখ্যার সূক্ত। মোট ৪০০টি ছিল সূক্ত এবং ১২২৫টি ঋক্। সেগুলিকে কেউ কেউ ন'টি প্রপাঠকে বিভক্ত করেন। তাদের মধ্যে প্রথম পাঁচটি প্রপাঠকে দু'টি কোরে অর্ধ এবং বাকি চারিটি প্রপাঠকে তিনটি কোরে অর্ধ—মোট ২২-টি অর্ধ ছিল। আবার উত্তরার্চিকে ছিল ১৮৭টি ত্রিঋচ্ এবং তাদের মধ্যে পূর্বার্চিকে মাত্র ২২৬-টি যোনির সমাবেশ ছিল। বাকি ৬১-টি সোমযাগের যোনি (ঋক্) প্রাতঃসবনে ব্যবহারের উদ্দেশ্যে ছিল, কিন্তু সেগুলি লুপ্ত যোনির মতো পড়ে থাকতো। বর্তমানে ঋগ্বেদের শাকল বা শাকল্য-শাখার পাঠে সমাবেদে উল্লিখিত ১০৫টি মন্ত্রের কোন সন্ধান পাওয়া যায় না। মনে হয় কোন লুপ্ত শাখার অনুসন্ধান করলে ঐ মন্ত্রগুলি পাওয়া যেতে পারে।

সামবেদই সঙ্গীতের মূল তা আগেই বলেছি। বিভিন্ন ব্রাহ্মণ, পুরাণ, উপনিষদ্ ও সঙ্গীতশাস্ত্রে সামবেদের প্রশংসা করা হয়েছে। অবশ্য পরবর্তী স্মৃতিশাস্ত্রে সামবেদ ও সামগানের নিন্দাও করা হয়েছে। অনেকের মতে সামগান গাওয়া হোত মাত্র উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত তিনটি স্বরে। কিন্তু

আসলে ক্রুষ্টাদি বৈদিক পাঁচ, ছয় ও সাত স্বরেও সাম গান করা হোত এবং এ' সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করা হয়েছে। বৈদিক গ্রন্থে 'স্বরমণ্ডল' শব্দটির উল্লেখ দেখি। শিক্ষাকার নারদ স্বরমণ্ডলের উল্লেখ করেছেন: "সপ্তস্বরাঃ ত্রয়োগ্রামা মূর্ছনাস্ত্বেকবিংশতিঃ তানা একোন-পঞ্চাশৎ ইত্যেতৎ স্বরমণ্ডলম্" (২।৪)। স্বরমণ্ডল অর্থে সাত স্বর, তিন গ্রাম, একুশ মূর্ছনা ও উনপঞ্চাশ তানের একত্র সমাবেশ। শিক্ষায় নারদ যে সাতস্বরের উল্লেখ করেছেন তা নিছক বৈদিক ক্রুষ্টাদি নয়, লৌকিক ষড়্জাদি স্বরকেও তিনি গ্রহণ করেছেন। বৈদিক সামগানে ষড়্জাদি স্বরের ব্যবহার হোত কিনা তার প্রমাণ নেই, তবে শিক্ষাকার নারদ যে স্বরমণ্ডলের কথা উল্লেখ করেছেন তা সামগানের যুগের শেষের দিকের বিকাশ। তবে এটা ঠিক যে, সামগানে পাঁচ থেকে সাতস্বর, গ্রাম, মূর্ছনা প্রভৃতির ব্যবহার ছিল এবং গানের সঙ্গে থাকত বীণা ও মৃদঙ্গাদি বাদ্য এবং সামগ-পুরনারীদের ছন্দান্বিত নৃত্য।

বৈদিক যুগেই যে সাত স্বরের বিকাশ হয়েছিল তার অপর একটি প্রমাণ পাই ১০।৩২।৪ ঋকমন্ত্র থেকে। ১০।৩২।৪ ঋকে আছে: "মাতা জন্মস্তুর্যথস্ত পূর্ব্যাঽভি বাণস্য সপ্তধাতুরিজ্জনঃ"। শততন্ত্রীবীণা 'বাণ'-এর সঙ্গে সপ্তধাতু যুক্ত থাকার সায়ণ সপ্তধাতুকে সপ্ত স্বর বোলে ব্যাখ্যা করেছেন: "বাণস্য বাদ্যস্য সপ্তধাতুঃ নিষাদাদিসপ্তস্বরোপেতো জনঃ অভিগচ্ছতি তদ্বৎ তদ্গুণোপেতং ভাবঃ"। 'বাণ'-বীণায় ("শতসংখ্যাভিস্তন্ত্রীভিযুক্তং বীণাবিশেষম্") একশোটি তন্ত্রী সংযুক্ত থাকত, কিন্তু সেই একশোটি তারে ধ্বনিত হোত সাতটি মাত্র স্বর। জার্মাণ মনীষী ম্যাক্স মূলার 'বাণ' ও 'ধাতু' এই দু'য়ের অর্থ বিকৃত করেছেন, কিন্তু রমেশচন্দ্র দত্ত 'বাণ' অর্থে একশো তন্ত্রীযুক্ত বীণা এবং 'সপ্তধাতু' অর্থে সাতস্বর অর্থই গ্রহণ করেছেন পূর্বেই বলেছি। অথর্ববেদেও নৃত্যের প্রসঙ্গে আছে: "কো বাণম্ কো নৃত্যো দধৌ" (১০।২।২৭)। 'ধাতু অর্থে নাদ বা শব্দ এবং 'সঙ্গীত-দামোদর'-গ্রন্থকর্তা নারদ পরবর্তীকালে এই অর্থই গ্রহণ করেছেন: "তত্র নাদাত্মকো ধাতুঃ"। সুতরাং বৈদিক বীণা বাণে যে সাতটি ধাতু বা শব্দ তথা স্বরের লীলায়ণ ছিল একথা স্বীকার্য। তবে সায়ণ বলেছেন: "সপ্তধাতুঃ নিষাদাদিসপ্তস্বরোপেতো * *,"—নিষাদ, ধৈবত প্রভৃতি সাতটি লৌকিক স্বর—এ' সিদ্ধান্ত গ্রহণযোগ্য কিনা চিন্তার বিষয়, কেননা বৈদিক বীণা বাণযন্ত্রে ক্রুষ্টাদি সাত স্বরের লীলায়ণ ছিল। লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বর গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশী গানের স্বর। মোটকথা ঋকমন্ত্রে

'বাণ'-এর প্রসঙ্গে 'সপ্তধাতু' শব্দ বৈদিক যুগে সাতস্বরের বিকাশ যে প্রমাণ করে এ'বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। একথা ঠিক যে সাতস্বরের বিকাশ বৈদিক যুগে হোলেও বৈদিক গান সামগানে শাখাভেদে বিভিন্ন সংখ্যার স্বরের ব্যবহার হোত এবং শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যই তার প্রমাণ। তবে বেশীর ভাগ সাম পাঁচ স্বরে গান করা হোত। ছ'স্বরে এবং সাতস্বরেও গানের প্রচলন ছিল একথা পূর্বে আলোচনা করেছি।

॥ সামগানের প্রস্তুতি ও রীতি ॥

সামগায়ী বা সামগেরা মোটামুটি দু'ভাগে বিভক্ত ছিলেন: উদ্গাত্রী ও প্রস্তোত্রী। বৃহদ্ ও রথন্তর প্রভৃতি সামগুলি নির্দিষ্ট পদ-সংযোগে গান করা হোত। এই পদগুলিকে স্বকীয়পদ বলা হোত। কোন যাগে যখনই রথন্তর অথবা বৃহদ্সাম গাইবার নির্দেশ থাকত তখনি বুঝতে হতো সর্বদা ঐ নির্দিষ্ট স্বকীয়পদই গান করতে হবে (—ব্রাহ্মণ ২।১।২)। কখনো কখনো অপরাপর পদ যোজনা কোরে গান করারও রীতি ছিল। যেমন উল্লিখিত হয়েছে: "কবতীষু রথন্তরং গায়তে"; পদের এই 'কবতী'-শব্দ তথা "কয়াশ্চিত্র আ-ভুবৎ" প্রভৃতি এবং আর দুটি পদ বামদেব্যসামের স্বকীয়পদকে বোঝায়, অর্থাৎ এ' ধরণের ভিন্ন নির্দেশ থাকলে বুঝতে হবে এগুলিকে বামদেব্য-সামের পরিবর্তে রথন্তরসামেই গান করতে হবে। বিভিন্ন যাগসম্পর্কে এ-ধরণের আরো অনেক ভিন্ন ভিন্ন সামের পরিচয় পাওয়া যায়। এমন কি একই স্তোত্রে বিভিন্ন ধরণের সামের ব্যবহার হোত। ঋগ্বেদে এ-ধরণের গায়ত্র, বৃহদ্, বিরূপ, রৈবত প্রভৃতি সামের উল্লেখ পাওয়া যায়।

যজ্ঞকর্মে যখন স্তোত্র গান করা হোত তখন প্রত্যেকটি স্তোত্র কতকগুলি ভক্তিতে ভাগ করা থাকত এবং বিভিন্ন যাজ্ঞিক সামগেরা ঐ সকল ভক্তি গান করতেন। ভক্তিগুলির সংখ্যা কখনো পাঁচটি ও কখনো বা সাতটি গণনা করা হোত। পাঁচটি ভক্তির সাধারণ নাম ছিল প্রোস্তা, উদ্গীথ, প্রতিহার, উপদ্রব ও নিধন। প্রস্তোত্রী পুরোহিতেরা প্রোস্তা, উদ্গাত্রীরা উদ্গান, প্রতিহাত্রীরা প্রতিহার, উদ্গাত্রীরা উপদ্রব এবং অন্য সকল যাজ্ঞিক পুরোহিতেরা নিধান ভক্তি গান করতেন। সামগান আরম্ভ করার আগে সকল সামগ 'হুম্' এই শব্দ উচ্চারণ করতেন। শাট্যায়ন বা শাট্যায়নিব্রাহ্মণে (১।১২।৭) একে 'হিংকার' বলে: "সকৃৎ হিংকৃত্যোবহিঃপবমানেন স্তবীরণ্"। 'ওম্' উচ্চারণ

কোরেও সকল উদ্‌গীথগান আরম্ভ হোত। যেমন শাট্যায়নের ভাষ্যে (৬।১০।১৩ উল্লিখিত হয়েছে: "সর্বেষাং ওকারেণোদ্গাথাগানম্"। পুনরায় শাট্যায়নের ভাষ্যে (৬।১০।১) উল্লেখ করা হয়েছে: "স্তোত্রগতস্য সাম্নঃ প্রস্তাবোদ্গীথ-প্রতিহারোপদ্রবনিধনানি ভক্তয়ঃ তদ্‌পাঞ্চবিধ্যভিত্যুক্তম্ তত্র প্রথমা ভক্তিঃ প্রস্তাবঃ"। পঞ্চবিধস্তোত্রে (১।১) সাতটি ভক্তির উল্লেখ আছে: "প্রস্তাবো-দ্গীথপ্রতিহারোপদ্রবনিধনানি ভক্তয়ঃ তৎপাঞ্চবিধ্যং স্মৃতম্ ব্যাখ্যাস্যামঃ। ওঙ্কার-হিংকারাভ্যাং সামবিধ্যম্"। মন্ত্রব্রাহ্মণে পঞ্চ ও সপ্ত এই দু'রকম সামেরই উল্লেখ আছে।[৩] বিবরণকার বলেছেন: "প্রস্তাবস্তত উদ্‌গীথঃ প্রতিহারোপদ্রবৌ তথা নিধনং পঞ্চমেত্যাহুঃ হিংকারঃ প্রণব এব চ"। পঞ্চবিধ ও সপ্তবিধ সামশ্রেণী-দুটির পার্থক্য হোল সপ্তবিধসামে ওঙ্কার ও হিংকার দুইই থাকে, আর পঞ্চবিধসামে থাকে যেকোন একটি। তাণ্ড্যব্রাহ্মণ (৪।৯।৯), ছান্দোগ্য-উপনিষৎ (২।২।১), সপ্তবিধসাম (২।১০।৩) প্রভৃতিতে উপদ্রবের উল্লেখ আছে। বহিষ্পবমানের পাঁচটি পদে ভিন্ন ভিন্ন নিধনের বর্ণনা আছে এবং সেগুলির নাম—সাৎ, সাম, স্বঃ, ইড়া, বাক্। শেষ চারটি পদে নিধন হোল 'আ' (শাট্যায়ন ব্রা° ৭।১৩।৭)। সায়ণ নিধনগুলির অর্থ করেছেন: "নিধনং নাম পঞ্চভিস্‌সপ্তভির্বা ভাগৈকপেতস্য সাম্ন অন্তিমো ভাগঃ"। পঞ্চবিধ ও সপ্তবিধসামের শেষভক্তি নিধন।

যেকোন যজ্ঞে স্তোত্র গান করতেন অধ্বর্যু, প্রস্তোত্রী, প্রতিহর্ত্রী, উদ্‌গাত্রী ও ব্রহ্মা। অবশ্য প্রত্যেকের করণীয় থাকত ভিন্ন ভিন্ন।[৪] সমস্ত যাগকর্ম সম্পন্ন হোত ব্রহ্মার তত্ত্বাবধানে। তিনি সকল পুরোহিত তথা ব্রাহ্মণদের চেয়ে শিক্ষিত ও জ্ঞানী। অধ্বর্যু জল আনার জন্য হয়তো ব্রহ্মার কাছ থেকে অনুমতি চাইতেন, ব্রহ্মা বলতেন 'ওম্' অর্থাৎ 'হ্যাঁ' (Cf দ্রাহ্যায়ণ ১২।২।২৮; শাট্যায়ন ৪।১০।২৯)। ব্রহ্মা চতুর্বেদবিশারদ হতেন: "ব্রহ্মা সর্ববিদ্" (নিরুক্ত); "স চ ব্রহ্মা বেদত্রয়োক্ত সর্বকর্মাভিজ্ঞঃ" (সায়ণ)। ঐতরেয়-ব্রাহ্মণে (২৫।৮) আছে: "তদাহুর্মহাবাদা যত্ ঋচৈব হোত্রং ক্রিয়তে যজুষা আধ্বর্যবং সাম্না উদ্‌গীথং ব্যারব্ধা ত্রয়ীবিদ্যা ভবতি অথ কেন ব্রহ্মত্বং ক্রিয়তে ইতি ত্রয্যা বিদ্যয়া ইতি ব্রুয়াৎ"। শতপথব্রাহ্মণেও (২।৫।৮।৪)

৩। পাঁচটি ভক্তিযুক্ত পঞ্চবিধসাম ও সাতটি ভক্তিযুক্ত হোলে সপ্তবিধসাম হয়।

৪। Cf. অধ্যাপক কিথ: *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads*, Vol. (1825), pp. 20—21.

আছে: "অথ কেন ব্রহ্মা-অনমৈবত্রষ্যা"। যজ্ঞের অধ্যাত্ম সম্পদ নির্ভর করতো ব্রহ্মার জ্ঞান ও অভিজ্ঞতার উপর (Cf. বৃহদারণ্যক-উপনিষৎ ৩।১।৯ ছান্দোগ্য-উপনিষৎ ৪।১৭।৮)। ঋগ্বেদে (১০।৭১।১১) চারজন পুরোহিতের ইতিকর্তব্যতা উল্লিখিত হয়েছে: "ঋচাং ত্বঃ পোষমাস্তে পুপুষ্বান্ গায়ত্রং ত্বো গায়তি শক্করীষু ব্রহ্মা ত্বো বদতি জাতাবিদ্যাং যজ্ঞস্য মাত্রাং বিভিমীত উ ত্বঃ"। নিরুক্তকার যাস্ক পুরোহিতদের কর্তব্য নির্ণয় কোরে এই ঋক্-মন্ত্রের ব্যাখ্যা করেছেন। আচার্য সায়ণ ঋক্ ও সামবেদের ভাষ্যভূমিকায় পুরোহিতদের ইতিকর্তব্যতা-সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন: যজুর্বেদের পুরোহিত অধ্বর্যু যজ্ঞশরীর নির্মাণ করতেন, ঋক্‌বৈদিক পুরোহিত উদ্‌গাত্রী সামবেদ থেকে সামগান করতেন, ব্রহ্মা-পুরোহিত যজ্ঞের সকল প্রত্যবায় ও ত্রুটী-বিচ্যুতি সংশোধন করতেন। বৈদিক যুগের যজ্ঞনিয়ন্তা ব্রহ্মার চার (কোন মতে তিন) বেদে পারদর্শিতার ধারণা থেকেই পরবর্তী পৌরাণিক যুগে সৃষ্টিকর্তা ব্রহ্মার চার মুখ কল্পিত হয়েছিল বোলে মনে হয়, কেননা পুরাণের ব্রহ্মা চারটি দিকের প্রতীক অথবা দ্রষ্টা হিসাবে চারমুখবিশিষ্ট। বৈদিক যুগের চারবেদ পৌরাণিক যুগে ব্রহ্মার চারমুখে পরিণত হওয়াও অস্বাভাবিক নয়। তাণ্ড্যমহাব্রাহ্মণ (৬।৭।১২), আপস্তম্বধর্মসূত্র (১২।১৭।৯), শাট্যায়ন (১।২।২৬) ও দ্রাহ্যায়ণব্রাহ্মণ (৩।৪।৬) প্রভৃতিতে যজ্ঞকারীদের করণীয় কর্ম ও সামগানরীতি সম্বন্ধে উল্লিখিত হয়েছে। জৈমিনীয়ব্রাহ্মণেও (৩।৭।৩০) যজ্ঞবিধির উল্লেখ আছে। যজ্ঞে বহিষ্পবমানস্তোত্রে সামগেরা কিভাবে সামগান করতেন তার বিবরণ আছে। উদ্‌গাত্রী সামবেদ থেকে গান করতেন: "উদ্‌গাতা সামবেদেন" (Cf. শতপথব্রাহ্মণ ২।৫।৮।৪ ; শাট্যায়ন ৪।১০।৭)। দ্রাহ্যায়ণে (১২।২।৬-৭) আছে: "তানি উদ্‌গাতৃকৈভেকে উদ্‌গাতা সামবেদেন ইতি শ্রুতেঃ"। শাট্যায়নে (১।১।৪) আছে: "একশ্রুতিবিধানাৎ কর্মাণি চ উদ্‌গাতৈব কুর্যাৎ অনাদেশে"। সোমযাগে সামবেদে সামগদের যা কর্তব্য, ঋগ্বেদে হোতা প্রভৃতি পুরোহিতদের কর্তব্য তা থেকে ভিন্ন (Cf. শতপথব্রাহ্মণ ২।৫।৮।৪)। শতপথ, ঐতরেয় প্রভৃতি ব্রাহ্মণে এ' সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে পরিচয় দেওয়া হয়েছে।[৫]

৫। অধ্যাপক কিথ (A. B. Keith): *The Religion and Philosophy of the Veda and Upanishads*, Vol I—II (1925) এবং স্বামী ত্যাগীশানন্দ লিখিত:

সামবিধানব্রাহ্মণের প্রসঙ্গে শ্রদ্ধেয় সত্যব্রত সামশ্রমী বলেছেন: প্রৌঢ়ব্রাহ্মণে ও ষড়্‌বিংশব্রাহ্মণে যজ্ঞাধিকারীদের স্বর্গাদি ফললাভের জন্ত একাহ, অহীন ও সত্র নামক সোমযাগের ও অন্যান্য বিচিত্র যজ্ঞের ঔদ্‌গাত্র (গান) বিহিত। সামবিধান নামক তৃতীয় ব্রাহ্মণে যাগ-যজ্ঞাদির অনুষ্ঠানে অসমর্থ ব্রাহ্মণদের সম্বন্ধে বিভিন্ন কৃচ্ছাদি, ত্রিবিধ ব্রত, উপপাতক, মহাপাতক প্রভৃতির প্রায়শ্চিত্তের ব্যবস্থা আছে। তাছাড়া রুদ্রসংহিতা, বিষ্ণুসংহিতা প্রভৃতিতে সপ্তবিধ সামসমষ্টি বিহিত হয়েছে। অধ্যাপক কিথ বলেছেন: "And the Sāmavidhāna are of some value as dealing with magic practice of varied kinds"। সামবিধান-ব্রাহ্মণে তিনটি অধ্যায় বা প্রপাঠক আছে: প্রথম প্রপাঠকে আট, দ্বিতীয় প্রপাঠকে আট, তৃতীয় প্রপাঠকে নয়—মোট পঁচিশটি কাণ্ড। এদের মধ্যে মাত্র প্রথম প্রপাঠকে প্রথম কাণ্ডেই বৈদিক সামগানের ও স্বরের পরিচয় আছে। অবশিষ্ট প্রপাঠক বা কাণ্ডগুলিতে অগ্ন্যাধ্যান, পবমাণেষ্টি, দর্শপূর্ণমাস অগ্নিহোত্র, ঐষ্টিক চাতুর্মাস্য, পাশুক চাতুর্মাস্য, পশুবন্ধ, অবিকৃতি সৌত্রামণী, কোকিল-সৌত্রামণী, অগ্নিষ্টোম, উক্‌থ্য, ষোড়শী, অতিরাত্র, বাজপেয়, আপ্তোর্যাম, দ্বাদশাহ, গবায়নসত্র, কুণ্ডকতাপশ্চিতসত্র, শতাব্দসত্র, সহস্রাব্দসত্র প্রভৃতি যজ্ঞের এবং তাদের বিধি ও ফলের বিবরণ আছে। তাছাড়া শান্তি-স্বস্ত্যয়ন, মারণ, উচ্চাটন, বশীকরণ প্রভৃতি অভিচারিক কর্মেরও পরিচয় আছে। সামবিধানব্রাহ্মণ অথর্ববেদের সঙ্গে না হোয়ে সামবেদের সঙ্গে কেন সম্পর্কিত হোল তা বিচারের বিষয়।

সামবিধানব্রাহ্মণে ক্রুষ্ট, অতিক্রুষ্ট বা ক্রুষ্টতম স্বর থেকে স্বরসংখ্যা আরম্ভ করা হয়েছে। বৈদিক সামগানের স্বর সাতটি: ক্রুষ্ট, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মন্দ্র ও অতিস্বার্য। মন্দ্র ও অতিস্বার্য যথাক্রমে পঞ্চম ও ষষ্ঠ স্বর। ক্রুষ্ট বা ক্রুষ্টতমকে প্রথম হিসাবে গণনা করলেও তা সপ্তম স্বর হিসাবে গণ্য, কেননা নারদীশিক্ষায় ক্রম ভিন্ন হোলেও নামকরণে সমানই আছে। ঋক্‌প্রাতিশাখ্যে (১৩।১৭) বৈদিক ও সঙ্গে সঙ্গে লৌকিক সাত স্বরকে 'যম' বা যোনি বলা হয়েছে, কেননা গানের অধিষ্ঠান ও কারণই (cause) সাতস্বর।

General Introduction to the Chāndogya প্রবন্ধ (*Vedānta Kesari*, pp. 71,77, 133-137)।

'যম' শব্দের ব্যাখ্যা আমরা পূর্বে করেছি। ঋক্‌প্রাতিশাখ্যে লৌকিক ও বৈদিক দু'রকম স্বরের পরিচয় আছে, কিন্তু উভয়ের বিকাশ বা গতিকে ভিন্ন বলা হয়েছে। যেমন বৈদিক স্বরের গতি অবরোহণক্রমে ও লৌকিক ষড়্‌জাদি স্বরের গতি আরোহণক্রমে। ঋক্‌প্রাতিশাখ্যে আছে: "যে সপ্তস্বরাঃ ষড়্‌জঋষভগান্ধারাদয়ো গান্ধর্ববেদে সমাম্নাতা, যে বা ক্রুষ্ট-প্রথম-দ্বিতীয়-তৃতীয়-চতুর্থ-মন্দ্রাতিস্বার্যাঃ সামসু নিগদিতাঃ তে সমা বিদিতব্যাঃ"।* এ-থেকে বোঝা যায় যে, ঋক্‌প্রাতিশাখ্য ও নারদীশিক্ষার সময়ে কেন, তার পূর্ব থেকেই বৈদিকের মতো লৌকিক ষড়্‌জাদি স্বরেরও প্রচলন ছিল। সামবিধানের ১ম প্রপাঠক ১ম কাণ্ড ৩য় মন্ত্রে সামস্বর ক্রুষ্টাদির অধিপতিদেবতাদের পরিচয় আছে এবং অধ্যাত্মভূমি ভারতবর্ষের পক্ষে এ' ধরণা স্বাভাবিক। সামবিধানের ৩য় মন্ত্রে বলা হয়েছে,

॥ তদ্যোঽসৌ ক্রুষ্টতম ইব সাম্নঃ স্বরস্তং দেবা উপজীবন্তি, যোঽবরেষাং প্রথমস্তং মনুষ্যা, যো দ্বিতীয়স্তং গন্ধর্বাপ্সরসো, যস্তৃতীয়স্তং পশবো যশ্চতুর্থস্তং পিতরো, যে চাণ্ডেষু শেরতে যঃ পঞ্চমস্তমসুররক্ষাংসি যোঽন্ত্যস্তমোষধয়ো বনস্পতয়ো যচ্চান্যজ্জগৎ তস্মাদাহুঃ সামৈবান্নমিতি সাম হ্যেষামুপজীবনং প্রায়চ্ছদুপজীবনীয়ো ভবতি য এবং বেদ ॥

সামগানে প্রথমানি বৈদিক সাতস্বর লীলায়িত। সাতস্বরের মধ্যে অত্যন্ত উচ্চ ক্রুষ্টস্বরে ইন্দ্রাদি দেবতারা পরিতৃপ্ত হন। প্রথম স্বরে মনুষ্যেরা, দ্বিতীয়ে গন্ধর্ব ও অপ্সরাগণ, তৃতীয়ে পশুরা, চতুর্থে পিতৃগণ ও বিশ্বের অন্যান্য সকল প্রাণী, পঞ্চমে অসুর ও রাক্ষসেরা এবং অন্ত্য তথা ষষ্ঠে বৃক্ষলতা প্রভৃতি প্রীত হয়। তত্ত্বদর্শীরা তাই সামস্বর ও সামগানকে অন্ন বলেন, কেননা বিশ্বচরাচর সমস্তই সামকে অবলম্বন কোরে বেঁচে থাকে ও আনন্দ লাভ করে। আচার্য সায়ণ এই মন্ত্রের ভাষ্যে বলেছেন এক উপাংশু ব্যতীত সকল বাক্যই (ধ্বনি বা শব্দই) মন্দ্র, মধ্য ও উত্তম বা তার এই তিনটি স্থানের মাধ্যমে অভিব্যক্ত হয়। বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিতে দেখলেও ওঙ্কার তথা অ+উ+ম অক্ষর বা উচ্চারণক্ষম শব্দ-তিনটির ভিতর দিয়ে যেমন বিশ্বের সকল শব্দের, কথার ও বাক্যের প্রকাশ হয় তেমনি উচ্চ, মধ্যম ও নীচ (তার, মধ্য ও মন্দ্র) এই তিন স্থানের মাধ্যমে সকল রকমের শব্দই

* 'ঋক্‌প্রাতিশাখ্যে সঙ্গীতের উপাদান' অধ্যায়ে এ-সম্বন্ধে বিবৃতভাবে আলোচিত হয়েছে।

বাইরের জগতে প্রকাশ পায়ঃ "উপাংশুব্যতিরিক্তাঃ সর্বা বাচো মন্দ্র-মধ্যমোত্তমভেদেন ত্রিস্থানা ভবন্তি"। সায়ণ এ'সম্বন্ধে বলেছেন,

॥ তত্র মন্দ্রস্থানা বাক্ সপ্তযমা ক্রুষ্টাদিসপ্তস্বররূপেত্যর্থঃ। ক্রুষ্টাদয় এব যমা উচ্যন্তে। তে চোত্তরোত্তরং নীচা ভবন্তি। এবং মধমত্তোমস্থানে মধমোত্তমস্থানে অপি বাচৌ বেদিতব্যে। অমুমেবার্থং শৌনক আহ—'পরিষদমন্দ্রমধ্যমোত্তমস্থানান্যাহুঃ সপ্তযমানি বাচঃ অনন্তরশ্চাত্র যমোঽবিশিষ্টঃ সপ্তস্বরা যে যমাস্তে পৃথগ্বা' ইতি। অনন্তরমিত্যস্য বাক্যস্যায়মর্থঃ—যেষু যমেষু 'অনন্তরঃ' অব্যবহিতো 'যমঃ', সঃ 'অবিশিষ্টঃ' অস্পষ্টবিশিষ্ট ইত্যর্থঃ, বিপ্রকৃষ্টো যমো ভেদেন জ্ঞাতুং শক্যতে, ন সন্নিকৃষ্ট ইতি। সপ্তস্বরা ইত্যস্যায়মর্থঃ—যে যমা ইত্যুক্তাঃ 'সপ্ত' তে 'স্বরাঃ' ষড়্জাদয়ঃ * * 'পৃথগ্বা' ষড়্জাদিভ্যোঽন্যে বা বোদ্ধব্যাঃ। এবং সতি 'তৎ' তেষু ক্রুষ্টাদিসংজ্ঞকেষু ষড়্জাদিসপ্তস্বরেষু মধ্যে 'যাঽসৌ সাম্নঃ সম্বন্ধী 'ক্রুষ্টতম ইব' ॥

প্রথম প্রপাঠক ১ম খণ্ডের ৪র্থ মন্ত্রে ক্রুষ্টাদি সাত স্বরকে সামসমূহের মাংস, অস্থি, লোম প্রভৃতি কল্পনা করা হয়েছে। মোটকথা সাত স্বরই সামগানের আশ্রয় ও মাধ্যম। তবে সামবিধানব্রাহ্মণে আছে ঋক্‌রূপ বাক্যই সামের অধিষ্ঠান; যা ঋক্ নামে প্রসিদ্ধ, তাই বাক্য; বাক্যরূপ ঋকেই রথন্তর প্রভৃতি সামগান অধিষ্ঠিতঃ "বাগ্বাব সাম্নঃ প্রতিষ্ঠা যদ্বেতদ্বাগিত্যগেব সর্চি সাম প্রতিষ্ঠিতম্"। ঋক্‌গুলিতে স্বর যোজনা কোরে গান করলে তাকে সাম বা সামগান বলে, সুতরাং ঋকই 'যোনি' বা কারণ, ঋকই সামগানের অধিষ্ঠান বা আশ্রয়। এ-সম্বন্ধে আচার্য সায়ণ বলেছেনঃ "ঋচি গায়ত্র্যাদিচ্ছন্দোবদ্ধায়াং 'সাম' গীতাত্মকং রথন্তরাদি প্রতিষ্ঠিতম্"। আধুনিক কালে বাক্য বা বাণী বড়—কি সুর বড় এই নিয়ে বাদানুবাদের সৃষ্টি হয়, কিন্তু ইতিহাসের দিকে দৃষ্টিপাত করলে দেখি, ঋক্ তথা বাক্যকে নিয়েই স্বর গানরূপে সমাজে প্রতিষ্ঠা লাভ করেছে। সঙ্গীতের জগতে সুরই বড় এ-বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই, কিন্তু মনে ভাবপ্রকাশক ভাষা বা কথার উপযোগিতাকেও অস্বীকার করা যায় না। গান বা সঙ্গীত সেজন্য কথা ও সুরের বেণীবন্ধনে অখণ্ডভাবে রূপায়িত। বৈদিক সামগানেও তাই ছিল। বৈদিকোত্তর যুগে এবং মোঘল রাজত্বের আমলেও কথার সঙ্গে সুরের পরমসৌহার্দ্য ছিল। কথাবিহীন আলাপের সৃষ্টি পরবর্তী যুগে হয়, কিন্তু তাহলেও আলাপে ভাষার প্রয়োজনীয়তাকে বাদ দেওয়া হয়নি, তথাকথিত

নিরর্থক 'ওম্ হরি ওম্, তাহুম্ তানানা দিম্, তানা দেরে দেরে' শব্দগুলি অর্থ ও ভাবের ভাষা ও বাক্যেরই প্রকাশক। সামবিধানব্রাহ্মণের ১ম প্রপাঠক ১ম কাণ্ড ৫ম মন্ত্রে আমরা পাই,

॥ স যদা গায়ত্রং বৃহত্যাং গায়তি বার্হতং জগত্যাং জাগতং ত্রিষ্টুভি সমতাং চাপস্থতে তস্মাদেতৎসামেত্যাহ সমা উ হ বা অস্মিশ্ছন্দাংসি সাম্যাদিতি' তৎসাম্নঃ সামত্বং ক্রুষ্টঃ প্রজাপত্যো ব্রাহ্মো বা বৈশ্বদেবো বাদিত্যানাং প্রথমঃ সাধ্যানাং দ্বিতীয়োহগ্নেস্তৃতীয়ো বায়োশ্চতুর্থঃ সৌম্যো মন্দ্রো মিত্রাবরুণয়োরতিস্বার্যঃ ॥

সামগায়ী বা সামগ উদ্গাতা যখন ঋক্‌ছন্দের ঋকে উৎপন্ন সাম বৃহতীচ্ছন্দের ঋকে ও বৃহতীচ্ছন্দের ঋকে উৎপন্ন সাম জগতীচ্ছন্দের ঋকে এবং জগতীচ্ছন্দের ঋকে উৎপন্ন সাম ত্রিষ্টুপছন্দের ঋকে গান করেন তখনি তিনি সামগানে বিচিত্র ছন্দের সাম্য অবগত হন। সেই সাম্য বা সমতার জন্যই 'সাম'-শব্দের সার্থকতা। ছন্দসকল বিচিত্র হোলেও সামগানের সময়ে সবগুলিরই সমতা সিদ্ধ হয় এবং তাই সামের সামত্ব। ক্রুষ্টস্বরের অধিপতি প্রজাপতি, কেননা প্রজাপতি ক্রুষ্টস্বরের বিকাশে প্রীত হন। ক্রুষ্টস্বরের দেবতা বা অধিদেবতা বিশ্বদেব। তাছাড়া প্রথমস্বরের অধিদেবতা আদিত্যগণ, দ্বিতীয়ের সাধ্যগণ, তৃতীয়ের অগ্নি, চতুর্থের বায়ু, মন্দ্রের (পঞ্চমস্বরের) সোম বা চন্দ্র ও ষষ্ঠ অতিস্বার্যের মিত্র ও বরুণ অধিদেবতা। এঁরা সকলেই নিজের নিজের স্বরে প্রীতি লাভ করেন।

সামগানে যে ছন্দের ব্যবহার হোত তা ৫র্থ মন্ত্র থেকে জানা যায়। সামের সামত্ব সমতায়, অর্থাৎ সামগান বিভিন্ন ছন্দের মাধ্যমে গান করা হোলেও সামগানরূপেই তা পরিচিত, আর সকল ছন্দ সামগানে মিলিত হোয়ে সমতা (harmony) সৃষ্টি করত। ভারতীয় সঙ্গীতে স্বরসম্বাদ বা melody-রই নাকি প্রাধান্য, স্বরসাম্য বা harmony-র কোন স্থান নাই। কিন্তু একথা সত্য নয় এবং আধুনিক কালের সঙ্গীতপদ্ধতি দেখে ঐ সিদ্ধান্ত করা সমীচীনও নয়। বৈদিক সামগানে স্বরসম্বাদ ও স্বরসাম্য অর্থাৎ melody ও harmony দুইই ছিল। বিভিন্ন স্বরের মধ্যে মিলনের উপয়ও সামগেরা জানতেন, কালক্রমে সে-সম্বন্ধের জ্ঞান সমাজে লোপ পেয়েছে একথাই মনে

৭। পাঠভেদ—'সাম্যাদিতি'।

হয়। আচার্য সায়ণ সামের সাম্য অর্থ ভিন্নভাবে করেছেন। তিনি বলেছেন: "যস্মাৎ সমানায়ামৃচি বহূনি সামানি গীয়ন্তে, 'তৎ' তস্মাৎ অপি সাম্নঃ সামত্বং' সম্পন্নমিতি",—অর্থাৎ একই ঋকে বা বাক্যে যদি বিচিত্র-সামগান করা অথবা একই ঋকে সামগান অসংখ্যভাবে প্রকাশ করা সম্ভব বোলে সামগানের সার্থকতা সম্পন্ন। স্বরের সঙ্গে দেবতাদের সম্পর্কের রহস্যও সাধনমূলক।

সামবিধানব্রাহ্মণে বিভিন্ন সামের নামোল্লেখ আছে, যেমন রৌরব, যৌধাজয়, স্বর্বর্মহা, স্বর্বর্ময়া, বামদেব্য, বৈরূপ, মহানাম্নী, রেবতী, গায়ত্র, অমৃতসংহিতা, মধুচ্ছন্দস, বারাহ বা বরাহ, পুরুষব্রত, পিতৃসংহিতা, কানী, উত্তর, প্রাণ, অপান, ভ্রাজা, অভ্রাজা, শুক্র, চন্দ্র, সেতু, রাজন, রৌহিণ, শুদ্ধাশুদ্ধীয়, কদাচন, নৌধস, শ্যৈত, মহানাম্নী প্রভৃতি। বিভিন্ন ঋকের নামকরণও করা হয়েছে বিভিন্নভাবে, যেমন অগ্নিমূর্দ্ধা, ঘৃতবতী শম্পদম্ প্রভৃতি।বিভিন্ন ব্রতে বিভিন্ন ঋক্ ও সামের প্রচলন ছিল। সামবিধানব্রাহ্মণের সামগুলি কামনামূলক, কোন-না-কোন কামনা পরিপূরণের জন্য ব্রতে, যজ্ঞে বা সত্রে সামগান করা হোত। ঋকে সংযোজিত স্বরের অধিপতি দেবতারা কামনাপূরণের সহায়ক মাত্র। ব্রাহ্মণগুলি তাই প্রধানতঃ কামনামূলক, চিরবন্ধনবিহীনতার শান্তি ও স্বাধীনতা তারা দিতে পারে না। কিন্তু আরণ্যক ও উপনিষদ্‌গুলি মুক্তির পথপ্রদর্শক, শান্তিকামীরা তাই আরণ্যক ও উপনিষদের পথচারী।

পঞ্চম অধ্যায়

॥ আরণ্যক ও উপনিষদে সঙ্গীতের উপাদান ॥

(খ্রীষ্টপূর্ব ১৪০০—খ্রীষ্টপূর্ব ৭০০)

উপনিষদ্‌গুলি বেদের জ্ঞানকাণ্ড, কেননা এগুলিতে জ্ঞানের অর্থাৎ আত্মবিচার ও আত্মজ্ঞানের উপদেশ আছে। উপনিষৎ বেদান্ত নামে পরিচিত: "বেদান্তোনামোপনিষৎপ্রমাণম্‌"। ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলিতে যাগযজ্ঞ ও স্বর্গপ্রাপ্তির কথা আছে। মীমাংসাশাস্ত্র, মীমাংসাদর্শন বা পূর্বমীমাংসা ব্রাহ্মণসাহিত্যেরই প্রতিচ্ছায়া। পূর্বমীমাংসায় কর্ম তথা যাগযজ্ঞের প্রাধান্য এবং উত্তরমীমাংসায় অধ্যাত্মবিদ্যার বিচার ও উপদেশ আছে। উপনিষৎ উত্তরমীমাংসার আশ্রয়, তাই সদানন্দ যতি উত্তরমীমাংসা বা শারীরকসূত্র প্রভৃতিকে উপনিষদের উপকারী বা সহায়ক (অঙ্গ) বলেছেন: "তদুপকারীণি শারীরকসূত্রাদীনি চ"।

বেদের বিভিন্ন শাখা। বৈদিকযুগে যে বিভিন্ন গোষ্ঠী ও বিচিত্র রুচিসম্পন্ন লোক ছিল বেদের শাখাগুলিই তার প্রমাণ। বিচিত্র শাখার জন্য ভিন্ন ভিন্ন ব্যাকরণ ও স্বরশাস্ত্ররূপ শিক্ষা রচিত হয়েছিল। বেদের ব্যাকরণগুলির মোটামুটি নাম 'প্রাতিশাখ্য'। বেদের প্রতিশাখার ব্যাকরণ ছিল, তাই তাদের নাম প্রাতিশাখ্য। বেদের মন্ত্র, ব্রাহ্মণ ও উপনিষৎ এই তিনটি প্রধান অংশ। বৈদিক ক্রিয়াকলাপ ও ধর্মমীমাংসা ব্রাহ্মণসাহিত্যের অন্তর্ভুক্ত। ব্রাহ্মণসাহিত্যের শেষভাগই উপনিষৎ ও আরণ্যক। উপনিষদে চিন্তার চরম-উৎকর্ষ সাধিত হয়েছিল বোলে উপনিষদ্‌কে বুদ্ধি ও বোধির পরিণতি বলা হয়। প্রাচীন উপনিষদ্‌গুলির মধ্যে ঐতরেয় ও কৌষীতকি ঋগ্বেদের, কেন ও ছান্দোগ্য সামবেদের, ঈশ, তৈত্তিরীয় ও বৃহদারণ্যক যজুর্বেদের, প্রশ্ন ও মুণ্ডক উপনিষৎ অথর্ববেদের অন্তর্গত। আরণ্যক বা অরণ্যসাহিত্যগুলি ব্রাহ্মণ ও উপনিষদ্‌যুগের মাঝামাঝি সময়ের সৃষ্টি। ব্রাহ্মণসাহিত্য গৃহবাসীদের জন্য ধর্ম বা যাগযজ্ঞের উপদেশ দিয়েছে, আর আরণ্যক বাণপ্রস্থীদের অরণ্যবাসী হওয়ার জন্য প্রেরণা যুগিয়েছে। আরণ্যক ব্রাহ্মণের কর্ম ও উপনিষদের অধ্যাত্মতত্ত্ববিচারের মাঝামাঝি যোগসূত্র: "The Āraṇyakas form the transition link between the ritual of the Brāhmaṇas and the

philosophy of the Upaniṣads"।[১] অধ্যাপক পল্ ডয়সন সেকথাই বলেছেন। তিনি আরণ্যককে ব্রাহ্মণসাহিত্যের দৃষ্টিতে বিচার কোরে বাণপ্রস্থীদের জন্য নির্বাচিত করেছেন। অধ্যাপক ওল্ডেনবর্গ বলেছেন অরণ্যে একান্তে পঠনপাঠন হোত বোলেই 'আরণ্যক'। উপনিষদ্ও অনেকটা তাই, সেজন্য একে 'রহস্যবিদ্যা' বলে। অনেকে আরণ্যক ও ব্রাহ্মণের মধ্যে বিশেষ কোন প্রার্থক্য স্বীকার করেন না। বেদের বিচিত্র অনুষ্ঠানের প্রকৃতি দেখে মনে হয় সেগুলি প্রকাশ্যভাবে বা লোকালয়ে সম্পন্ন করা সম্ভব হোত না। সে সব অনুষ্ঠানের কাহিনী শুধু আরণ্যকেই আছে তা নয়, সংহিতাগুলিতেও পাওয়া যায়। অধ্যাপক কিথ বলেছেন তৈত্তিরীয়-আরণ্যকের ৪র্থ ও ৫ম অধ্যায়ে প্রবর্গ্যব্রতের উল্লেখ পাওয়া যায় অথচ তার মন্ত্রগুলিকে অনেক সময় বাজসনেয়ীসংহিতার (৬৩।১; ৩৯।৬, ৭, ৮-১৩) অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে। সামবেদের আরণ্যগানে এবং আরণ্যকসংহিতায় যেমন অনেক রহস্যের উল্লেখ আছে, ঐতরেয় ও শাঙ্খ্যায়ন-আরণ্যকেও তেমনি ঋগ্বেদের অনেক রহস্যমন্ত্রের উল্লেখ আছে। ঋগ্বেদের ঐতরেয় ও কৌষীতকি উপনিষদ-দুটির অনুগামীরা মহাব্রত-অনুষ্ঠানকে আরণ্যকের অন্তর্ভুক্ত বলেন, কিন্তু যজুর্বেদীরা ঐ অনুষ্ঠানকে সংহিতার সঙ্গে সম্পর্কিত করেন। সামবেদ অনুযায়ী মহাব্রতযজ্ঞ পঞ্চবিংশ ও জৈমিনীয় ব্রাহ্মণের অন্তর্গত বোলে আরণ্যক ও ব্রাহ্মণের মূলগত পার্থক্য নির্ণয় করা যেমন অনেক সময় কঠিন তেমনি আরণ্যক ও উপনিষদের মধ্যেও সত্যকারের পার্থক্য নির্ণয় করা দুরূহ। অধ্যাপক কিথ বলেছেন: "As the distinction between Brāhmaṇa and Āraṇyaka is not an absolute one, though the Āraṇyakas tend to contain more advanced doctrines than the Brāhmaṇas, so the distinction between Upaniṣads and Āraṇyakas is also not absolute, tradition actually incorporating the Upaniṣads in some cases in the Āraṇyaka"।[২] কিন্তু তাহলেও আরণ্যক ও উপনিষৎ এ'দুটি পৃথক শব্দের সৃষ্টি হয়েছে ভিন্ন ভিন্ন রূপ ও সার্থকতাকে নিয়ে। অধ্যাপক কিথ দুটির পার্থক্য স্বীকার না কোরে অর্থবোধকতার দিক

১। ডঃ রাধাকৃষ্ণন্: *Indian Philosophy*, Vol. I. (1940), p. 64.

২। Cf. *The Religion and Philosophy of the Vedas and Upanishads*, Vol. 1 (1925), p. 491.

থেকে দুটিকে সামান্য আলাদা বোলে গ্রহণ করেছেন: "* * and thus we can perhaps see why the two different words Araṇyaka and Upaniṣad came into being"। তিনি বলেছেন রহস্যবিদ্যার আধার আরণ্যক এবং জ্ঞানের আধার উপনিষৎ দুইই সমান, তবে দু'য়ের মধ্যে পার্থক্য এই যে, আরণ্যক বেদের রহস্যভাগকে অরণ্যে একান্তে বসে অধ্যয়ন ও অনুশীলন করতে উপদেশ দিয়েছে, আর উপনিষৎ সেগুলিকে দর্শন বা অনুভূতির দৃষ্টি নিয়ে গোপনে জ্ঞানকামীদের জন্য সাধন করতে বলেছে।[৩] উপনিষদ্‌গুলি কোন্ সময়ে রচিত হয়েছিল এ-নিয়েও মতভেদের অন্ত নেই। ডঃ সর্বপল্লী রাধাকৃষ্ণন্ বলেছেন প্রাচীন উপনিষদ্‌গুলি ১৪০০ খ্রীষ্টপূর্বে রচিত হয়েছিল। অধ্যাপক কাকাসু ওকাকুরা বলেছেন উপনিষদ্‌গুলি অন্তত ২০০০—৭০০ মধ্যে লেখা ("These written at least as early as from 2000 to 700 B. C.")।[৪]

সঙ্গীতের বিচিত্র উপাদানের সন্ধান বিশেষ রূপে পাই প্রধান তিনটি উপনিষদের ভিতর এবং সে তিনটি উপনিষৎ হোল ছান্দোগ্য, বৃহদারণ্যক ও তৈত্তিরীয়। ছান্দোগ্য-উপনিষৎ সামবেদের তাণ্ড্যশাখার তাণ্ড্যমহাব্রাহ্মণের অন্তর্গত। অনেকের মতে ছান্দোগ্য সামবেদীয় কৌথুমীশাখার উপনিষৎ। বৃহদারণ্যক (বৃহদ্+আরণ্যক) উপনিষৎ শতপথব্রাহ্মণের কাণ্ব ও মাধ্যন্দিন দুটি শাখার শেষভাগ। তৈত্তিরীয়-উপনিষৎ কৃষ্ণযজুর্বেদীয় তৈত্তিরীয়-শাখার অন্তর্গত। এই তিনখানি উপনিষদের ভিতর ছান্দোগ্যের প্রাচীনতাই বেশীর ভাগ মনীষীরা স্বীকার করেন। আরণ্যক অরণ্যে বিচাক্ষণ জ্ঞানসম্পন্ন তাপস ঋষিদের উপদেশ থেকে জন্মলাভ করেছে। অধ্যাপক উইণ্টারনিজের মতে ছান্দোগ্য ও বৃহদারণ্যক জন্মলাভ করেছিল অনেকগুলি প্রাচীন ছোট বড় উপনিষদের উপাদানগুলিকে আত্মসাৎ কোরে, কেননা এই দুটি উপনিষদের অনেক আখ্যায়িকা ও এমন কি অনেক মূলাংশের সঙ্গে অপরাপর উপনিষদের

৩। "The former is a name, denoting the generic character of the texts, as those which, from their secret nature, must be dealt with in the special manner of being studied in the forest ; the latter is a secret text, imparted at such a secret session, and in course of time more and more specifically appropriated to the description of secrets which were of philosophical character."—*Ibid.*, p. 491.

৪। ওকাকুরা (Okakura): *The Ideals of the East* (1903), pp. 81-82.

বিষয়বস্তুর মিল পাওয়া যায়। তিনি বলেছেন : "We may take it that the greater Upaniṣads, like the Bṛhadāraṇyaka and the Chāndogya Upaniṣads, originated in the *fusion* of several longer or shorter texts which had originally been regarded as separate Upaniṣads. * * The individual texts of which the greater Upaniṣads are composed, all belong to a period which cannot be very far removed from that of the Brāhmaṇas and the Āraṇyakas, and is before Buddha and before Pāṇini. For this reason the six above-mentioned Upaniṣads,—Aitareya, Bṛhadāraṇyaka, Chāndogya, Taittirīya, Kausītaki and Kena—undoubtedly represent the earliest stage of development in the literature of the Upaniṣads."[৫]

ছান্দোগ্য-উপনিষদে প্রথমে ওঙ্কারকে উদ্‌গীথরূপে উপাসনা করতে উপদেশ দেওয়া হয়েছে : "ওমিত্যেতদক্ষরমুদ্‌গীথমুপাসীত" এবং দ্বিতীয় মন্ত্রে ওঙ্কারকে কেন 'উদ্‌গীথ' বলা হয় তার উত্তরে উপনিষৎ বলেছে 'ওম্' এই পবিত্র অক্ষর প্রথমে উচ্চারণ কোরে উদ্‌গান অর্থাৎ উদাত্তকণ্ঠে বা উচ্চৈঃস্বরে গান করা হয় বোলে ওকার 'উদ্‌গীথ'। এখানে ওঙ্কারের প্রসঙ্গে উচ্চৈঃস্বরে গানের পরিচয় পাওয়া গেল। উচ্চৈঃস্বরে অর্থাৎ তারস্থান থেকে উচ্চারণ কোরে গান করা হোত, মন্দ্র বা মধ্য স্থান থেকে নয়। তৃতীয় মন্ত্রে উদ্‌গীথকে সামবেদের রস বা সারাংশ বলা হইয়াছে : "সাম উদ্‌গীথো রসঃ"। কিন্তু উদ্‌গীথের সৃষ্টি কিভাবে হয়েছে সেকথাই এখন আলোচনার বিষয়। ছান্দোগ্যে বাক্ ও সামের মিলনে উদ্‌গীথের সৃষ্টি বলা হয়েছে। বাক্ অর্থে অর্ক বা সূর্য (তাপ—heat) এবং সামকে প্রাণ বা প্রাণবায়ুরূপে কল্পনা করা হয়েছে : "বাগেবর্কঃ প্রাণঃ সাম"। তাছাড়া "তদ্ বা এতন্মিথুনং যদ্‌বাক্ চ প্রাণশ্চর্ক চ সাম চ",—অর্থাৎ বাক্ ও প্রাণের, ঋক্ ও সামের মিথুন (সংযোগ) থেকে উদ্‌গীথ তথা উদ্‌গানের সৃষ্টি। সঙ্গীতে কারণস্বর নাদের ও অন্যান্য বাক্যের উৎপত্তি সম্বন্ধে সঙ্গীত-রত্নাকরে শার্ঙ্গদেব বলেছেন,

৫। ডঃ উইণ্টারনিজ (Dr. Winternitz) : *A History of Sanskrit Literature* (1927), Vol. I. p. 236.

নকারং প্রাণনামানং দকারমনং বিদুঃ।
জাতঃ প্রাণাগ্নিসংযোগাত্তেন নাদোঽভিধীয়তে ॥[৬]

প্রাণ বা প্রাণবায়ু ও অনল অর্থাৎ তাপের সংমিশ্রণে কারণশব্দ নাদের সৃষ্টি। টীকাকার সিংহভূপাল বলেছেন: "অন্তঃকরণমাত্মপ্রেরিতং সদেহস্থ-মূর্দ্ধমগ্নিমাহন্তি তাড়য়তি। স বহ্নির্মারুতং বায়ুং প্রেরয়তি। স পূর্বং ব্রহ্মগ্রন্থিস্থিতস্তেন বহ্নিনা প্রেরিতঃ সন্নূর্ধ্বমার্গে গচ্ছন্নাঘাতেন নাভিহৃদয়-কণ্ঠমূর্ধমুখেষু ধ্বনিং প্রকটয়তি"। উদ্‌গীথেরও সৃষ্টি বাক্‌রূপী অর্ক তথা তাপ এবং সামরূপী প্রাণবায়ুর সংমিশ্রণে, কাজেই উদ্‌গীথই ওঙ্কার বা নাদ এবং নাদ সঙ্গীতের অধিষ্ঠান ও আশ্রয়। ছান্দোগ্য-উপনিষদের এই প্রাচীন ধারণা পরবর্তীকালে যোগ, তন্ত্র ও শব্দশাস্ত্রকারেরা গ্রহণ করেছিলেন বোলে মনে হয়। ছান্দোগ্যে আছে প্রাণ ও সূর্য সমান গুণসম্পন্ন, কেননা প্রাণ উষ্ণ, সূর্যও উষ্ণ, কেননা তাপ উভয়েই আছে। ঋষিরা প্রাণকে 'স্বর' অর্থাৎ মৃত্যুকালে দেহ থেকে সঞ্চরণ বা বহির্গমনশীল বলেন। সূর্যও তাই, সূর্যকেও স্বর অর্থাৎ দিনান্তে অস্তাচলে দৃষ্টির পারে সঞ্চরণবান বা গমনকারী এবং 'প্রত্যাস্বরঃ' প্রত্যহ প্রত্যাগমনশীল বোলে দিনারম্ভে ও রাত্রের শেষে উদীয়মান বলা হয়। সমান গুণ ও স্বভাববিশিষ্ট বোলে প্রাণ ও সূর্যকে উদ্‌গীথরূপে উপাসনা করা উচিত।

উদ্‌গীথকে বিশ্লেষণ কোরে ছান্দোগ্যে তার সার্থকতা দেখানো হয়েছে। ছান্দোগ্য-উপনিষদে আছে: "উদ্‌-গী-থ ইতি; প্রাণ এবোৎ, প্রাণেন হ্যুত্তিষ্ঠতি, বাগ গীঃ, বাচো হ গির ইত্যাচক্ষতে, অন্নং অম, অন্নে হীদং সর্বং স্থিতম্"।[৭] 'গী' অর্থে বাক্‌, 'থ' অর্থে অন্ন, কেননা সমগ্র জগৎ অন্নে প্রতিষ্ঠিত। সুতরাং পাওয়া যায়,

উদ্‌গীথ	—	উৎ	+	গী	+	থ
		।		।		।
,,		প্রাণ		বাক্‌		অন্ন
		।		।		।
,,		দ্যৌ		অন্তরীক্ষ		পৃথিবী
		।		।		।
,,		আদিত্য		বায়ু		অগ্নি
		।		।		।
,,		সামবেদ		যজুর্বেদ		ঋগ্বেদ

৬। শার্ঙ্গদেব: সঙ্গীত-রত্নাকর (পুনা সং) ১।৩।৬ ৭। ছান্দোগ্য উপনিষৎ ১।৩।৬

উদ্‌গীথ তথা উৎ-গী-থ এই ত্রয়ীই বিশ্বসৃষ্টির কারণ। স্বর, সুর বা সঙ্গীতকেও তাই সকল সৃষ্টির কারণ বলা হয়। ছান্দোগ্য আছে: "ইয়মেবাগ্নিঃ সাম" ইত্যাদি, অর্থাৎ পৃথিবীই ঋগ্বেদস্বরূপিণী; অগ্নিই সামবেদ। সাম ঋক্‌মন্ত্রে প্রতিষ্ঠিত, তাই সামগ বা সামগায়ী সামকে ঋক্‌মন্ত্রে অধিষ্ঠিত কোরে গান করেন। প্রকৃতপক্ষে সামগান ঋক্‌ছন্দের ওপর বিভিন্ন স্বরের ও সাঙ্গীতিক উপাদানের সমাবেশ মাত্র। ঋক্ বা কথা ও সুর হোল সামসন্তান। আবার ঋক্ ও সাম যেন পুরুষ ও প্রকৃতি। বৈদিক সামগানের সৃষ্টি এই পুরুষ ও প্রকৃতির মিথুন থেকে। সামগানে যেমন ছন্দ ও স্বর দুই থাকে, সকল সঙ্গীতে তেমনি সুর ও কথা দু'য়ের সমাবেশ থাকে।

ছান্দোগ্য-উপনিষদে গীত, বাদ্য ও নৃত্যের উল্লেখ আছে। যজ্ঞের সময় বিচিত্র ছন্দে স্তব পাঠ করা হোত আর তাতে থাকত ছন্দ ও স্বর। যে স্তোম পনের, সতের অথবা একুশটি সামকে নিয়ে গঠিত তাকে স্বরযোগে পাঠ, আবৃত্তি অথবা গান করার সময় তার নাম, গোত্র, বর্ণ ও অধিদেবতাদের চিন্তা করা হোত: "যেন ছন্দসা স্তোষ্যন্ স্যাত্তচ্ছন্দ উপধাবেৎ, যেন স্তোমেন স্তোষ্যমাণঃ স্যাৎ তং স্তোমমুপধাবেৎ"।[৮] সুতরাং বৈদিক যজ্ঞকুণ্ডগুলিকে কেন্দ্র কোরে যেমন ভারতের দেবদেবী দর্শন, সাহিত্য, ললিতকলা, শিল্প, কাব্যসৌন্দর্য প্রভৃতি গড়ে উঠেছিল তেমনি কর্মকাণ্ডকে অবলম্বন কোরে জ্ঞানকাণ্ডের সহস্র ধারাও প্রবাহিত হয়েছিল। বৈদিক স্তবগুলির নানানভাবে নামকরণ করা হোত। ছান্দোগ্য-উপনিষদে আছে আরব্ধ যজ্ঞকর্মে 'বহিষ্পবমান' নামক স্তববিশেষের দ্বারা স্তুতি করতে উদ্যত উদ্‌গাত্রীরা পরস্পর সংলগ্ন হোয়ে যজ্ঞবেদী পরিক্রমণ করতেন। ছান্দোগ্যে বলা হয়েছে: "তে হ যথৈবেদং বহিষ্পবমানেন স্তোষ্যমানাঃ সংরব্ধাঃ সর্পন্তি, ইত্যেবমাসসৃপুঃ তে হ সমুপবিশ্য হিং চক্রুঃ"।[৯] মন্ত্রের "স্তোষ্যমাণাঃ সংরব্ধাঃ সর্পন্তি" কথাগুলি সম্বন্ধে ভাষ্যকার শংকর বলেছেন: "স্তোষ্যমাণা উদ্‌গাতৃপুরুষাঃ সংরব্ধাঃ সংলগ্নাঃ অন্যোঽন্যমেব সর্পন্তি"। গানের সঙ্গে সমবেত নৃত্যের এটি নিদর্শন। গানে হ্রস্ব, দীর্ঘ ও প্লুত স্বরের ব্যবহার ছিল। তিনটি স্বরের প্রয়োগে মাত্রা ও লয়ের জ্ঞান থাকা দরকার, সুতরাং হ্রস্ব, দীর্ঘ, প্লুত এই তিনটি মাত্রারও পরিচায়ক। ছান্দোগ্যের মন্ত্রগানে অথবা পাঠে নিম্নলিখিতভাবে

৮। ছান্দোগ্য উপনিষৎ ১।৩।১০

৯। ছান্দোগ্য উপনিষৎ ১।১২।৪

মাত্রার ব্যবহৃত হোত: "ওম্ ৩ আদাম ৩ ওম্ ৩ পিবাম ৩ ওম্ ৩ দেবো বরুণঃ প্রজাপতিঃ সবিতা ২ হুন্নমিহা ২ হুহরদন্নপতে ৩ হুন্নমিহা ২ হুহরা ২ হুরো ৩ মিত্তি"॥[১০] মন্ত্রের মাঝে মাঝে ৩ এবং ২ সংখ্যাগুলির অর্থ হোল ৩ সংখ্যাচিহ্নিত বাক্যগুলিকে প্লুতস্বরে ও ২ অঙ্কচিহ্নিত শব্দগুলি দীর্ঘস্বরে উচ্চারণ করা হোত এবং তবেই বেদমন্ত্র ফলপ্রদ হোত। জায়গায় জায়গায় পুনরাবৃত্তিও ছিল। সুতরাং মন্ত্রগানেও নিয়ম-অনুসরণের রীতি ছিল, খামখেয়ালী ধারার কেউ অনুবর্তন করতো না।

উপনিষদের যুগে স্তোভাক্ষরবিষয়ক উপাসনার প্রচলন ছিল। স্তোভের মধ্যে হাউ, হাই, অথ, ইহ, ঈ কয়েকটি অক্ষরের উল্লেখ আছে। স্তোভক্ষরগুলিকে পৃথিবী, বায়ু, অগ্নি, চন্দ্র, আদিত্য, বিশ্বেদব, আত্মা ইত্যাদি চিন্তা কোরে গান করার নিয়ম ছিল। যেমন "অয়ং বাব লোকো হাউকারঃ, বায়ুর্হাইকারঃ, চন্দ্রমা অথকারঃ, আত্মেহকার, অগ্নিরীকারঃ",[১১]—অর্থাৎ দৃশ্যমান জগৎ হাউকার, বায়ু হাইকার, চন্দ্র অথকার, আত্মা ইহ ও অগ্নি ইকার। পুনরায় "আদিত্য উকারঃ, নিহব একারঃ, বিশ্বেদেবা ঔহোয়িকারঃ, প্রজাপতির্হিংকারঃ, প্রাণঃ স্বরঃ, অন্নং যা, বাক্ বিরাট্,"[১২]—অর্থাৎ আদিত্য উকার নামে স্তোভ, নিহব একার নামে স্তোভ, বিশ্বেদেবাগণ ইকাররূপ স্তোভ, প্রজাপতি হিংকাররূপ স্তোভ, প্রাণ স্বর-নামক স্তোভ, অন্ন যা-নামক এবং বিরাট বাক্য-নামক স্তোভ। ছান্দোগ্যের দ্বিতীয় প্রপাঠকের ২য় খণ্ড থেকে ৭ম খণ্ড পর্যন্ত সাম বা সামগানকে কিভাবে ধ্যান ও চিন্তা করা উচিত সে'সম্বন্ধে উপদেশ দেওয়া আছে। এরই নাম সাম-উপাসনা। সঙ্গীত যে পবিত্র ও উপাসনার বস্তু তা ঔপনিষদিক যুগেই ভারতীয় সূক্ষ্মদর্শীরা উপলব্ধি করেছিলেন।

ছান্দোগ্য-উপনিষদের ২য় খণ্ডের ১ম থেকে ৭ম প্রপাঠক পর্যন্ত কিভাবে চিন্তা কোরে সামোপাসনা করা হোত তার পরিচয় আছে। সামোপাসনায় প্রত্যেকটি সামকে গান করার আগে মূর্তিমান ভেবে তাদের অধিদেবতাদের ধ্যান করার বিধি ছিল। সামগুলি যেন জীবন্ত, স্বর ও ছন্দযোগে তাদের প্রাণবান করা হোত। সামগদের মন, প্রাণ ও কণ্ঠ সমবেত হোত সামগানে। সামও বিভিন্ন রকমের ছিল: বৃহৎসাম, বৈরাজসাম, শক্করীসাম,

১০। ছান্দোগ্য উপনিষৎ ১।১২।৫ ১১। ঐ, ১।১৩।১; ১২। ঐ, ১।১৩।২;

রেবতীসাম, যজ্ঞাযজ্ঞীয়সাম প্রভৃতি। সামের উপাসনা ছান্দোগ্যে উল্লেখ আছে, যেমন: "লোকেষু পঞ্চবিধং সামোপাসীত। পৃথিবী হিংকারঃ, অগ্নিঃ প্রস্তাবঃ, অন্তরিক্ষমুদ্গীথঃ, আদিত্যঃ প্রতিহারঃ, দ্যৌর্নিধনমিত্যূর্দ্ধেষু"।[১৩] পাঁচ রকমভাবে সামের উপাসনা করা হোত, যেমন পৃথিবী, অগ্নি, অন্তরীক্ষ, দ্যৌ বা স্বর্গকে হিংকার, প্রস্তাব, উদ্গীথ, প্রতিহার ও নিধন-রূপে উপাসনা। এখানে প্রাকৃতিক সকল উপাদানই সঙ্গীতের অলংকার। পৃথিবী ও দ্যুলোকাদি লোক, দিক, ঋতু, প্রাণী ও ইন্দ্রিয় প্রভৃতি গানের সঙ্গে সম্পর্কিত। এর বিস্তৃত পরিচয় যেমন,

১	হিংকার	প্রস্তাব	উদ্গীথ	প্রতিহার	নিধন
২	পৃথিবী	অগ্নি	অন্তরীক্ষ	আদিত্য	স্বর্গ
৩	দ্যুলোক	আদিত্য	”	অগ্নি	পৃথিবী
৪	পূর্বদিকের বায়ু	মেঘোৎপাদক বায়ু	মেঘবর্ষণ	বিদ্যুৎ	জল
৫	বসন্ত	গ্রীষ্ম	বর্ষা	শরৎ	হেমন্ত
৬	ছাগ	মেষ	গো	অশ্ব	পুরুষ
৭	প্রাণ	বাক্	চক্ষু	কর্ণ	মন

এখানে হিংকারকে অধিষ্ঠানরূপে কল্পনা কোরে নিধনকে পরিপূর্ণ বিকাশ রূপে চিন্তা করা হয়েছে। পাঁচটি সামের মধ্যে একটি ক্রমবিকাশের ধারা আছে। যেমন ৪র্থ ভাগে পূর্বদিকের বায়ু জলের বা বর্ষণের পরম্পরারূপে কারণ, কিন্তু কিভাবে সে সাক্ষাৎভাবে বারিবর্ষণের কারণ তার চিত্র বা ধারা দেওয়া হয়েছে মেঘোৎপাদক বায়ু, মেঘবর্ষণ ও বিদ্যুতের উল্লেখ কোরে। উদ্গীথের স্থানে মেঘবর্ষণ জল হোলেও তা অন্তরীক্ষের জল, পৃথিবীর কাজে তা লাগে না, পৃথিবীর প্রাণীরা তার দ্বারা জীবনধারণ করে না, আর নিধনের

১৩। ছান্দোগ্য উপনিষৎ ২।২।১ ;

স্থানে পার্থিব জল—যা শস্যশ্যামলতার কারণ, যা প্রাণীদের জীবনস্বরূপ। অন্তরীক্ষের ও পৃথিবীর জলের মাঝামাঝি বিদ্যুৎ বা অন্তরীক্ষস্থ অগ্নির থাকা স্বাভাবিক। সামচিত্রের ৭ম ভাগে আছে প্রাণ বা প্রাণবায়ু এবং নিধনের স্থানে শ্রেষ্ঠ ইন্দ্রিয় হিসাবে মন বা অন্তঃকরণ। সকল দিক থেকেই নিধনের পর্যায়ে স্বর্গ, পৃথিবী, জল, হেমন্ত, মন এরা প্রত্যেক স্তরে শ্রেষ্ঠ বিকাশ হিসাবে গণ্য। সামকে আবার পশুরূপে চিন্তা করা হয়েছে: "ভবন্তি হাস্য পশবঃ। পশুমান্ ভবতি। য এতদেবং বিদ্বান্ পশুষু পঞ্চবিধং সামোপাস্তে"।[১৪] সূর্যের বিভিন্ন বিকাশ মাংস, অস্থি প্রভৃতি রূপে কল্পনা কোরেও সামের উপাসনা বিহিত আছে।

সামগানে বাইশটি অক্ষরের সমাবেশ দেখা যায়। সাম গান করার সময় হিংকার, প্রস্তাব, উদ্গীথ, আদি, প্রতিহার ও নিধনকে চিন্তা করতে হয় তা আগেই বলেছি। হিংকার, প্রস্তাব এরা সামভক্তি অক্ষরের সমষ্টিবিশেষ। সাতটি সামভক্তির মধ্যে হিংকার তিনটি, প্রস্তাব তিনটি, আদি দুটি, প্রতিহার চারটি, উদ্গীথ তিনটি, উপদ্রব চারটি, নিধন তিনটি অক্ষরবিশিষ্ট। যেমন,

১। হিং+কা+র=৩
২। প্র+স্তা+ব=৩
৩। আ+দি=২
৪। প্র+তি+হা+র+৪
৫। উদ্+গী+থ=৩
৬। উ+প+দ্র+ব=৪
৭। নি+ধ+ন=৩

মোট = ২২ অক্ষর

"হিংকার ইতি ত্র্যক্ষরং, তৎসমম্। আদিরিতি উদ্গীথ ইতি দ্ব্যক্ষরং, প্রতিহার ইতি চতুরক্ষরং, তত ইহৈকং তৎসমম্। উদ্গীথ ইতি ত্র্যক্ষরং, উপদ্রব ইতি চতুরক্ষরং, * * নিধনমিতি ত্র্যক্ষরং, তৎ সমমেব ভবতি, তানি হ বা এতানি দ্বাবিংশতিরক্ষরাণি"।[১৫] সামের তথা সামগানের অবলম্বন সাতটি ভক্তি ও বাইশটি অক্ষর অথবা বাইশটি অক্ষরের সমষ্টিই সাতটি ভক্তি বা সাম। যাঁরা উদ্গান করেন তাঁরা উদ্গাতা। সামগানকারীদের সামগ বলে। উদ্গাতারা সামগানই করতেন। ছান্দোগ্য-উপনিষদে উদ্গানে ব্যবহৃত আরও সাতটি সহায়ক স্বরের পরিচয় পাওয়া যায় এবং সেগুলির নাম বিনর্দি, অনিরুক্ত, নিরুক্ত, মৃদু, শ্লক্ষ্ণ, ক্রৌঞ্চ ও অপধ্বান্ত: "বিনর্দি

১৪। ছান্দোগ্য উপনিষৎ ২।৬।২ ১৫। ঐ, ২।১০—১৪ ১৬। ঐ, ২।২২।১

সাম্নো বৃণে পশুব্যমিত্যগ্নেঃ উদ্‌গীথঃ অনিরুক্তঃ, প্রজাপতেঃ, নিরুক্তঃ সোমস্ত, মৃদু শ্লক্ষ্ণং বায়োঃ, শ্লক্ষ্ণং বলবদিন্দ্রস্য, ক্রৌঞ্চং বৃহস্পতেঃ, অপধ্বান্তং বরুণস্য, তান্ সর্বানেবোপসেবেত, বারুণস্ত্বেব বর্জয়েৎ"।[১৮] সাতটি স্বরের প্রকৃতি হোল,

(১) বিনর্দি—বৃষভধ্বনির মতো স্বর। পশুদের কল্যাণকর। অগ্নি এই স্বরের অধিদেবতা।

(২) অনিরুক্ত—অনভিব্যক্ত স্বর। প্রজাপতি এর অধিদেবতা।

(৩) নিরুক্ত—স্পষ্টতর স্বর। সোম বা চন্দ্র অধিদেবতা।

(৪) মৃদু—কোমল ও অল্পচেষ্টাতে উচ্চারিত স্বর। বায়ু অধিদেবতা।

(৫) শ্লক্ষ্ণ—শিথিল ও অল্প আয়াসেই নির্গত স্বর। ইন্দ্র অধিদেবতা।

(৬) ক্রৌঞ্চ—ক্রৌঞ্চপক্ষীর মতো স্বর। বৃহস্পতি অধিদেবতা।

(৭) অপধ্বান্ত—ভগ্ন কাংস্যপাত্রে আঘাত করলে যে ধ্বনি হয় সে'রকম স্বর। বরুণ এর অধিদেবতা।

এগুলি উচ্চারণের সহায়ক স্বর এবং এদের ধ্বনির সঙ্গে প্রাণী ও ধাতব বস্তুর ধ্বনির তুলনা করা হয়েছে। স্বরগুলির দেবতাও কল্পনা করা হয়েছে। অধ্যাত্মভূমি ভারতবর্ষ জড়ের পিছনে চৈতন্যের বিকাশই অনুভব করেছে। স্বরের অধিদেবতা হিসাবে অগ্নি ও আদিত্যাদি দেবতাদের পিছনে ঐ পুণ্যপ্রবৃত্তি ও দিব্যদৃষ্টির স্পর্শ আছে।

এখানে আর একটি বিষয় বিশেষভাবে আলোচনা করা প্রয়োজন। ছান্দোগ্যের ২য় প্রপাঠকের একাদশ খণ্ডে সপ্তবিধ সামের উপাসনা আছে এবং বাকসাম তাদের অন্যতম। উপনিষদ্‌কার বলেছেন: "বাক্ প্রস্তাবঃ", অর্থাৎ বাগিন্দ্রিয়ই প্রস্তাব। ছান্দোগ্যে বাক্‌সামঘটিত রহস্যোপদেশের মধ্যে অক্ষরসাম সম্বন্ধেও উপদেশ দেওয়া আছে। অনেকের মতে সামের অর্থাৎ বৈদিক প্রাচীনতম সামগানের দেহে অকার-ককারাদি অক্ষরঘটিত বাগবৃত্তি ছিল এবং প্রথমাদি অথবা ক্রুষ্টাদি ৪টি বা ৫টি স্বরের ঘটিত স্বরবৃত্তিও ছিল বাগবৃত্তির অধীন হোয়ে। এখানে বাগ্‌বৃত্তিই নাকি প্রসঙ্গীভূত, স্বরবৃত্তি (স্বরবৃত্তি) নয়। বাক্ (বৈদিক বাগ্‌দেবী) নামে পদার্থটি কণ্ঠাস্য (কণ্ঠ ও আস্য) ব্যবস্থারূপ বাগিন্দ্রিয়ের অন্তর্নিহিত শক্তিবিশেষ। এর সঙ্গে স্বর বা ধ্যানাত্মক ব্যাপারে সম্বন্ধ স্বীকৃত হয়নি, বাগ্‌দেবী বা গায়ত্রী বা বৈদিক সরস্বতী কেউই বীণাধারিণী নন। বাক্‌ব্যবস্থা অর্থাৎ কণ্ঠাস্যব্যবস্থাকেই আদিতে 'বাগিন্দ্রিয়' বলা হোত, শব্দেন্দ্রিয় বা স্বরেন্দ্রিয় বলা হোত না,

কারণ কণ্ঠ ও আস্য ছাড়া দেহের অন্যান্য স্থানে শব্দ—এমন কি স্বরেরও উদ্‌ভব সম্ভব; কিন্তু একমাত্র কণ্ঠাস্যব্যবস্থাতেই 'অক্ষর' অর্থাৎ অকার-ককারাদির উচ্চারণ তথা বিশুদ্ধ বিশ্লিষ্ট অভিব্যক্তি সম্ভব, অন্যস্থানে এদের উচ্চারণ হয় না। অতএব এই মর্যাদা, বৈশিষ্ট্য ও প্রয়োজনের মাহাত্ম্য চিন্তা কোরে প্রাচীন ভারতের বৈজ্ঞানিক দার্শনিকের 'বাগিন্দ্রিয়' নামকরণ করেছিলেন, শব্দেন্দ্রিয় বা স্বরেন্দ্রিয় নয় ইত্যাদি।

অবশ্য বাক্‌সামের প্রসঙ্গে বাগিন্দ্রিয়ের উদ্দেশ্যে ব্যাখ্যা অযৌক্তিক নয়। কিন্তু ছান্দোগ্যের ২য় প্রপাঠকে দ্বাবিংশখণ্ডে সামোপসনাপ্রসঙ্গে উদ্‌গাতার সঙ্গীতবিষয়ে উপদেশ, স্বরভেদ অনুসারে বিশেষ বিশেষ দেবতাবিষয়ে বাকাদি সামের প্রয়োগবিষয়ে উপদেশ; দেবতাগণ, পিতৃগণ, মনুষ্যগণ ও পশুগণের নিমিত্ত সামগান করার উপদেশ প্রভৃতি লক্ষ্য করার বিষয়। এখানে সামের 'সাঙ্গীতিক' স্বরের উচ্চারণভেদের সঙ্গে সঙ্গে তাদের অধিষ্ঠাত্রী দেবতাদেরও উপদেশ আছে। আচার্য শঙ্কর বলেছেন: "সামোপাসন-প্রসঙ্গেন গানবিশেষাদিসম্পদুদ্‌গাতুরুপদিশ্যতে"। গানের জন্য সামগানকারী উদ্‌গাতাদের বাগিন্দ্রিয়ের সাহায্যে সঠিক উচ্চারণের উপদেশ দেওয়া হয়েছে। বাগিন্দ্রিয় দিয়েই আবার সাঙ্গীতিক এবং সামগানেরও স্বর নির্গত হয়, অন্য ইন্দ্রিয় দিয়ে নয়, সুতরাং একদিক থেকে বাগিন্দ্রিয়ই শব্দেন্দ্রিয় ও স্বরেন্দ্রিয় দুইই। সাঙ্গীতিক স্বর কণ্ঠবাণী দিয়ে সুমিষ্ট কম্পনধারা রূপে রূপায়িত হোলেও তা বাইরে প্রকাশ পায় বাগিন্দ্রিয়ের মাধ্যমে। সুতরাং একথা ঠিক যে, বাক্‌সাম গান করার উপদেশের পিছনে সামগীতির রহস্য লুকোনো আছে এবং তা সামগানের জন্যই অক্ষরাদির যথাযথ উচ্চারণের উপদেশ, শুধুই শব্দতত্ত্ব বা বাক্যবিজ্ঞানের উপদেশ বৈজ্ঞানিক দার্শনিকেরা দেন নি।

ছান্দোগ্যের অষ্টম অধ্যায়ে কর্মফলের বর্ণনাপ্রসঙ্গে নৃত্য ও গীতের উল্লেখ আছে: "অথ যদি গীতবাদিত্রলোককামো ভবতি, সংকল্পাদেবাস্য গীতবাদিত্রে সমুত্তিষ্ঠতস্তেন গীতবাদিত্রলোকেন সংপন্নো মহীয়তে",[১৭]—অর্থাৎ সাধক যদি গীত ও বাদ্যরূপ লোক (world) কামনা করেন তবে তাঁর সংকল্পমাত্রেই গীত ও বাদ্য নিকটে উপস্থিত হয়। তিনি সেই গীত ও বাদ্য উপভোগ কোরে সমৃদ্ধ ও জগতে পূজিত হন এবং নিজেরও মাহাত্ম্য অনুভব

১৭। ছান্দোগ্য উপনিষৎ ৮।২।৮

করেন। এখানে গন্ধর্বলোকেরও কল্পনা করা হয়েছে। পুরাণে এ' ধারণা আরো প্রবল, কিন্তু ছান্দোগ্যের মতো প্রাচীন উপনিষদে লোকের (world) কল্পনা স্থান পেয়েছে। ব্রহ্মা, ইন্দ্র, চন্দ্র, বায়ু, বরুণ প্রভৃতি লোকের মতো উপনিষদে গন্ধর্বলোকের বর্ণনা পাওয়া যায় এবং মানুষ গীত ও বাদ্যের অনুরাগী হোলে মৃত্যুর পর গীতবাদিত্রলোকে তথা গন্ধর্বলোকে গমন করে।

ঔপনিষদিক যুগে বীণার যে আভিজাত্য ও সম্মান ছিল ছান্দোগ্যের ১।৭।৬ শ্লোক থেকে তা বোঝা যায়। ছান্দোগ্যে আছে: "স এষ যে চৈতস্মাদর্বাঞ্চো লোকাস্তেষাং চেষ্টে মনুষ্যকামনাঞ্চেতি। তৎ য ইমে বীণায়াং গায়ন্ত্যেতং তে গায়ন্তি, তস্মাত্তে ধনসনয়ঃ",—অর্থাৎ যারা বীণাযোগে গান করে তারা ঈশ্বরেরই গান বা গুণকীর্তন করে এবং সেজন্য গায়কগণ প্রভূত ধন লাভ করে। তাছাড়া সামগানের প্রধান উদ্দেশ্যই ছিল আদিত্যপুরুষরূপ ঈশ্বরের প্রীতিসাধন ও পরমপুরুষার্থ লাভ করা: "অথ য এতদেবং বিদ্বান্ সাম গায়ত্যুভৌ স গায়তি। সোঽমুনৈব স এষ যে চামুষ্মাৎ পরাঞ্চো লোকাস্তাংশ্চাপ্নোতি দেবকামাংশ্চ"।

বৃহদারণ্যক-উপনিষদে সঙ্গীতের আলোচনা যতটুকু আছে তা মাত্র উদ্গান নামক সামগানকে কেন্দ্র কোরে। বৃহদারণ্যকের সাঙ্গীতিক উপাদান প্রায় ছান্দোগ্যে মতো। গান ও স্বরসম্বন্ধে বেশীর ভাগ উপনিষদের সিদ্ধান্ত যে, বাক্ ও প্রাণের সংমিশ্রণেই স্বরের সৃষ্টি, স্বর সামগান ও পরবর্তী সকল গানেরই আশ্রয় এবং স্বরসাধনার উদ্দেশ্য আত্মশক্তিকে জাগ্রত ও আধ্যাত্মিকতার আশীর্বাদ লাভ করা। উপনিষদে সঙ্গীতের আলোচনা রূপকচ্ছলে আছে এবং শুধু সঙ্গীত কেন, ধর্ম ও আধ্যাত্মবিদ্যার প্রসঙ্গও রূপক আলোচনার মাধ্যমে করা হয়েছে। সামগানের স্বরূপ ও উদ্গানের স্বরসম্বন্ধে আলোচনা করার আগে বৃহদারণ্যক-উপনিষৎ অবতারণা করেছে এ'প্রসঙ্গ নিয়ে: প্রজাপতির দুই সন্তান—দেবতা ও অসুর: "দ্বয়া হ প্রাজাপত্যাঃ, দেবাশ্চসুরাশ্চ"। অসুরের চেয়ে দেবতা পদবীতে ও প্রতিষ্ঠায় শ্রেষ্ঠ বোলে দেবতারা বল্লেন আমরা জ্যোতিষ্টোমযজ্ঞের অনুষ্ঠান কোরে উদ্গীথ তথা উদ্গানের মাধ্যমে অসুরদের অতিক্রম করবো: "ততঃ কানীয়সা এব দেবাঃ, জ্যায়সা অসুরাঃ, ত এষু লোকেষ্বস্পর্ধন্ত; তে হ দেবা ঊচুঃ, হন্তাসুরাণ্যজ্ঞ উদ্গীথেনাত্যয়ামেতি"।[১৮] এটিও রূপক আখ্যানের অবতারণা। বাক্, প্রাণ,

১৮। বৃহদারণ্যক উপনিষৎ, ১।৩।১

চক্ষু, শ্রোত্র, মন প্রভৃতি ইন্দ্রিয়গুলিকে দেবতারূপে কল্পনা করা হয়েছে। অসুর বলা হয়েছে তাদের যারা শরীরাভিমান নিয়ে 'অসু' বা প্রাণকে আশ্রয় কোরে বেঁচে থাকে ও পার্থিব সম্পদকে পরমপুরুষার্থ জ্ঞান করে। দেবতা ও অসুরের আখ্যানটির অবতারণা করা হয়েছে এজন্য যে, বাক্ প্রাণ চক্ষু শ্রোত্র ও মন প্রভৃতি দেবতারা অসুদের শ্রেষ্ঠ হিসাবে প্রতিপন্ন করতে চাইলেও নানান্ পরীক্ষা-নিরীক্ষার পর নির্ধারিত হোল প্রাণই বড়। তবে 'প্রাণ বড়' অর্থে প্রাণ বাকের সঙ্গে সম্মিলিত হোয়ে বড়, একা নয়। এখানে উদ্‌গান ও পবিত্র বৈদিক মন্ত্রোচ্চারণকে উদ্দেশ্য কোরেই প্রাণ ও বাকের সমবেত রূপ শ্রেষ্ঠ তার অবতারণা করা হয়েছে। উদ্‌গান বা সামগান এবং মন্ত্রোচ্চারণের সার্থকতাই মনের সমতা ও প্রসন্নতা সাধন করে। যজ্ঞে উদ্‌গান ও স্বরযোগ মন্ত্রোচ্চারণ করতে গেলে প্রাণবায়ুর (শ্বাসের) প্রয়োজন, আর উদ্‌গান সর্বদাই সার্থক হয় বাক্ অর্থাৎ কথা বা সাহিত্যকে নিয়ে। প্রাণবায়ুরূপ শ্বাসের মাধ্যমে উদ্‌গান করা হোলে মন ধ্যানমুখী হয়, মনে শান্তি ও প্রসন্নতা আসে এবং তাহলেই উদ্‌গান ও সকল গানের চরম-সার্থকতা। এই সার্থকতাকে বরণ করাতেই গানের শ্রেষ্ঠতা। তাছাড়া যজ্ঞীয় কর্মে প্রাণ ও বাক্ উদ্‌গানের মাধ্যমে প্রশান্তি লাভ করে বোলে উদ্‌গান শুধু অসুরদের চেয়ে বড় নয়, অন্যান্য দেবতা বা ইন্দ্রিয়দের চেয়েও বড়।

বৃহদারণ্যকে আছে প্রাণ বা প্রাণবায়ু বাক্‌কে প্রথমে বহন করে, এই বাক্ যখন মৃত্যুকে অতিক্রম করে তখন তা অগ্নিতে পরিণত হয়, অগ্নিও মৃত্যুঞ্জয়ী হোয়ে আপন মহিমায় বিকশিত হয়ঃ "স বৈ বাচমেব প্রথমামত্যবৃহৎ; সা যদা মৃত্যুমত্যমুচ্যত সোঽগ্নিরভবৎ; সোঽয়মগ্নিঃ পরেণ মৃত্যুমতিক্রান্তো দীপ্যতে"।[১৯] 'সাম' প্রাণ ও বাকের মিথুনরূপ। 'সা'—বাক্, প্রকৃতি বা স্ত্রীবাচ ও 'অম্'—প্রাণ বা প্রাণবায়ুর—পুংবাচক পুরুষ। এই পুরুষ ও প্রকৃতি তথা 'সা' ও 'অম্' সামের গীতিরূপ। আচার্য শংকর ভাষ্যে উল্লেখ করেছেনঃ "তথা প্রাণনির্বর্ত্য স্বরাদিসমুদায়মাত্রং গীতিঃ সামশব্দেনাভিধীয়তে"। প্রাণবায়ু ও বাক্-রূপী অগ্নির (তাপের) সংযোগে নাদের (কারণশব্দের—causal sound) উৎপত্তিসম্বন্ধে ছান্দোগ্য-উপনিষদের

১৯। বৃহদারণ্যক উপনিষৎ ১।৩।১২

আলোচনায় উল্লেখ করেছি। সামগানের সময় উদ্‌গাতার স্বর যে সুমিষ্ট হওয়া উচিত সে সম্বন্ধে বৃহদারণ্যক উল্লেখ করেছে: "* * তস্মাদার্ত্বিজ্যং করিষ্যন্‌ বাচি স্বরমিচ্ছেত, তয়া বাচা স্বরসম্পন্নয়ার্ত্বিজ্যং কুর্যাৎ"।[২০] শংকর বলেছেন: "স্বর ইতি কণ্ঠগতং মাধুর্যম্‌"। বৃহদারণ্যকের মতে স্বরকে সুমিষ্ট করতে গেলে উদ্‌গাতার স্বরবিজ্ঞান জানা উচিত এবং স্বরবিজ্ঞান জানার অর্থ প্রাণবায়ুর রহস্যকে জানা। আরণ্যকে আছে বাক্‌ই প্রাণ তথা সামের প্রতিষ্ঠা (আশ্রয়স্থান), কারণ 'সাম' নামক প্রাণ বাক্যে প্রতিষ্ঠিত হোয়ে গীতির আকারে প্রকাশ পায়: "* * এতৎ প্রাণঃ প্রতিষ্ঠিতো গীয়তেঽস্ম ইত্যুহৈক আহুঃ"।[২১]

বৃহদারণ্যক উপনিষদে আছে: প্রাণো বৈ উক্‌থম্‌"[২২],—প্রাণই উক্‌থ অর্থাৎ প্রশংসামূলক সাম। এই সাম বা উদ্‌গান মহাব্রতযজ্ঞে গান করা হোত। মহাব্রতযজ্ঞে সামগানের সঙ্গে নৃত্য এবং বাদ্যেরও সমাবেশ থাকত। পাশ্চাত্ত্যের 'মিড্‌সামার ইভ্‌' (Midsummer Fve) বা য়ুরোপে 'মিড্‌সামার ডে" (Midsummer Day) ভারতের মহাব্রতযাগের প্রায় অভিন্ন রূপ। 'মিডসামার ইভ্‌ বা ডে' ইংরাজী ২৩শে জুন অনুষ্ঠিত হয়। ডঃ ফ্রেজার *The Golden Bough* গ্রন্থে 'মিড্‌সামার ডে বা ইভ্‌' উৎসব সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। এই উৎসবের অনুষ্ঠানপ্রণালী অনেকটা মহাব্রতযজ্ঞের সঙ্গে মেলে। মহাব্রতযাগ গবমানয়সত্রের দ্বিতীয় শেষ দিনে (the second last day) অনুষ্ঠিত হয়। কৌষীতকিব্রাহ্মণে (১৯।৩) আছে সূর্য ছ'মাস ধরে দক্ষিণায়ণ শেষ কোরে যখন উত্তরায়ণে যেতে শুরু করে তখনি মহাব্রতযাগের অনুষ্ঠান আরম্ভ হয়। পঞ্চবিংশব্রাহ্মণে (৪।১০।৩) ও তৈত্তিরীয়ব্রাহ্মণের (১।২।৬) মতে বছরের মাঝামাঝি গ্রীষ্মঋতুতে 'মহাব্রত' অনুষ্ঠিত হয়। শাঙ্খ্যায়ণশ্রৌতসূত্রে (১১।১৩) আছে বৃহদ্‌, রথন্তর ও মহাদিবাকীর্ত্য এই সাম-তিনটি মহাব্রতে গান করা হয়। অনেকে উক্‌থসামের উল্লেখ করেন নি, কিন্তু বৃহদারণ্যকে মহাব্রতযাগে উক্‌থসামের বিধান আছে। বৃহদ্‌সাম ইন্দ্রদেবতার ও মহাদিবাকীর্ত্যসাম সূর্যদেবতার উদ্দেশ্যে গীত হোত। ইন্দ্র ও সূর্যই এই যাগের প্রধান দেবতা। মৈত্রায়ণীসংহিতায় (৪।৮।১০) ও তৈত্তিরীয়ব্রাহ্মণে (১।২।৩।১) আছে মহাদিবাকীর্ত্যসাম

২০। বৃহদারণ্যক উপনিষৎ ১।৩।২৫ ২১। ঐ, ১।৩।২৭ ২২। ঐ, ১।৩।১।১

বিশেষভাবে বিষুবস্তযাগের সঙ্গে সম্পর্কিত। মনে হয় বৃহদসাম মহাব্রত ও মহাদিবাকীর্ত্যসাম বিষুবস্তযাগের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট। কিন্তু আশ্বলায়ন-শ্রৌতসূত্রের (৮।৬) মতে মহাদিবাকীর্ত্যসাম মহাব্রতযাগেরই অঙ্গ। অধ্যাপক হিলেব্র্যাণ্ড (A. Hillebrandt) একথা স্বীকার করেন নি, কিন্তু ডাঃ ফ্রেড্‌ল্যাণ্ডার (Dr. Friedlander) ও অধ্যাপক কিথ (Prof. Keith) আশ্বলায়নের মতকে কতকটা গ্রহণ করেছেন। মোটকথা মহাব্রতযাগে কিংবা বিষুবস্তযাগে সামগান অপরিহার্য অঙ্গ হিসাবে গণ্য ছিল।[২৩] পরবর্তী মীমাংসাশাস্ত্রের যুগে যজুর্বেদীয় নক্ষত্রসত্র, কৃত্তিকাসত্র, স্বর্গসত্র, বিভিন্ন সোমযাগ, জ্যোতিষ্টোম, প্রাতঃসবন, মাধ্যন্দিনসবন, তৃতীয়সবন, অগ্নিষ্টোম, অত্যগ্নিষ্টোম, বাজপেয় প্রভৃতি যজ্ঞে বা যাগে সামগানের ব্যবস্থা ছিল।[২৪]

উক্‌থসামের পর বৃহদারণ্যকে গায়ত্রী, ত্রিষ্টুভ ও অনুষ্টুভ ছন্দের উল্লেখ করা হয়েছে। গায়ত্রী আটটি অক্ষরবিশিষ্ট।[২৫] ঋক্, সাম ও যজুঃ এই ত্রয়ীকে মন ও প্রাণ বোলে কল্পনা করা হয়েছে। সঙ্গীতশাস্ত্রে বাক্যকে (শব্দকে) যেমন আহতনাদ ও প্রাণবায়ুকে অনাহতনাদ বলা হয় তেমনি বৃহদারণ্যকেও বিজ্ঞাতকে বাক্ (স্বর) এবং অবিজ্ঞাতকে প্রাণ (প্রাণবায়ু) বলা হয়েছে: "বিজ্ঞাতং বিজিজ্ঞাস্যমবিজ্ঞাতমেত এব। যৎকিঞ্চ বিজ্ঞাতং বাচস্তত্রূপম্, বাগধি বিজ্ঞাতা, বাগেনং তদ্‌ভূত্বাবতি"।

তৈত্তিরীয়-উপনিষদের শিক্ষাবল্লীর প্রারম্ভে সঙ্গীতের ইঙ্গিত অতি সামান্যভাবে আছে। 'শিক্ষা' বলতে বোঝায় বর্ণের উচ্চারণপ্রণালী এবং স্বর ও মাত্রা প্রভৃতির নিয়মনির্দেশক শাস্ত্র। তৈত্তিরীয়ে আছে: "ওঁ শীক্ষাং ব্যাখ্যাস্যামঃ। বর্ণঃ স্বরঃ। মাত্রা বলম্ সাম সন্তানঃ।" শীক্ষা ও শিক্ষা একই শব্দ। 'বর্ণ' অকারাদি অক্ষরসমূহ; 'স্বর' অনুদাত্ত, স্বরিত ও উদাত্ত। অবশ্য 'স্বর' বল্‌তে বৈদিক প্রথমাদি ও লৌকিক ষড়্‌জাদি সাতস্বরকেও বোঝায়। 'মাত্রা' হ্রস্ব, দীর্ঘ ও প্লুত। 'বল' অর্থে শব্দোচ্চারণে প্রাণবায়ুর প্রযত্ন

২৩। Cf. অধ্যাপক কিথ: *The Vedic Mahāvrata* Published in *The Proceedings of the Third International Congrees for the History of Religions* (1908), pt. II, pp. 49-58.

২৪। Cf. (ক) *Collected Works of Sir R. G. Bhāndārkar*, Vol. II (1928), pp, 119-132; (খ) শ্রদ্ধেয় রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদী: 'যজ্ঞকথা' ও 'ঐতরেয়ব্রাহ্মণ'।

২৫। বৃহদারণ্যক উঃ ৫।১৪।১

বা চেষ্টা; 'সাম' অর্থে সমতা বা একই নিয়মে উচ্চারণ; 'সন্তান' বলতে ক্রমবদ্ধ বাক্য বা পদ। ঋগ্বেদভাষ্যোপক্রমণিকায় আচার্য সায়ণ তৈত্তিরীয়ের এই শিক্ষাংশ উদ্ধৃত ও ব্যাখ্যা করেছেন। তাছাড়া কঠ-উপনিষদে (১।২৬) যম ও নচিকেতা-সংবাদে নৃত্য-গীতের উল্লেখ আছে: "তবৈব বাহাস্তব নৃত্য-গীতে"। এ'প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে, অন্যান্য উপনিষদেও নৃত্য, গীত ও বাদ্যের সামান্য সামান্য আলোচনা আছে, কিন্তু সে সবের আলোচনা আর এখানে করা হোল না। যতটুকু আলোচনা আরণ্যক ও উপনিষদে সঙ্গীত সম্বন্ধে করা হয়েছে তা থেকে স্পষ্ট প্রমাণ হয় যে ঔপনিষদিক যুগে অভিজাত ও সাধারণ লৌকিক সমাজে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের অনুশীলন ছিল।

ষষ্ঠ অধ্যায়

॥ প্রতিশাখ্যে সঙ্গীতের উপাদান ॥

১। ॥ ঋকতন্ত্র ॥

ঋকতন্ত্র এক সঙ্গে বৈদিক শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণশাস্ত্র। ডঃ বার্ণেল বলেছেন এটি সামবেদের অন্যতম প্রাতিশাখ্য, সুতরাং 'ঋক্'-শব্দ থাকার জন্যই ঋগ্বেদের প্রতিশাখ্য নয়। ঋকৃতন্ত্রে যে-সমস্ত পরিভাষা ব্যবহৃত হয়েছে সেগুলি পুরোপুরি সামবেদের। তাঁর মতে তাই ঋকৃতন্ত্র একমাত্র কৌথুমী-শাখার প্রাতিশাখ্য। তাঁর অনুমান যে জৈমিনীয় ও তবলকার বা রাণায়নীয় শাখার সঙ্গে এই প্রাতিশাখ্যটির সম্পর্ক ছিল, কিন্তু এখন সে-সম্পর্ক নাই এবং কেন নাই তাও বলা যায় না। ডঃ সূর্যকান্ত শাস্ত্রী ঋকৃতন্ত্রের নূতন সংস্করণের পরিচয় দিতে গিয়ে ডঃ বার্ণেলের অভিমত বিভিন্ন যুক্তি দিয়ে সমর্থন করেছেন। ঋকৃতন্ত্র কৌথুমীশাখার প্রাতিশাখ্য এরই সপক্ষে তিনি নারদী (৮।৮।১৯) ও যাজ্ঞবল্ক্য (১৯৮ শ্লো°) শিক্ষা-দুটির প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন, যাদের থেকে মনে করা অসমচীন নয় যে, ঋকৃতন্ত্রপ্রাতিশাখ্য কৌথুমী বা কৌথুমশাখা ছাড়াও নারদ, লোমশ, গৌতম ও নৈগেয় শাখা-গুলির সঙ্গে সম্পর্কিত। তবে শাস্ত্রী মহাশয় এ'সম্বন্ধে পরিস্ফুটভাবে কিছু বলেন নি।

সামবেদের অনেকগুলি শাখার পরিচয় পাওয়া যায় যেমন, জৈমিনীয়, রাণায়নীয়, কৌথুম, গৌতমী ও নৈগেয় প্রভৃতি। ডঃ বার্ণেল এই শাখাগুলির নামোল্লেখ করেছেন, কিন্তু ঋকৃতন্ত্রকে কেবল কৌথুমীশাখার অন্তর্ভুক্ত করেছেন। পণ্ডিত গেল্ডষ্টুকার ঋকৃতন্ত্রের শাখানির্বাচন নিয়ে বিশেষ মাথা ঘামান নি। তিনি বলেছেন ঋকৃতন্ত্র হোল: * * "a grammatical treatise which shows how the *padas* must change in order to become the real hymnical text, and again, how by means of the krama, *padas* become the true representatives of the Samhitā"। প্রাতিশাখ্যের পরিচয় দিতে গিয়ে সায়ণ বলেছেন: "প্রতিশাখায়াং ভবম্ প্রাতিশাখ্যম্"। বৈদিকাভরণকার প্রাতিশাখ্যের স্বরূপ

বলতে গিয়ে 'বেদের শাখাসমষ্টি' অর্থ করেছেন, কিন্তু তাঁর সিদ্ধান্ত কতটুকু যুক্তি-সঙ্গত তা বিচারের বিষয়। পণ্ডিত ম্যাক্স-মূলার বৈদিকাভরণকারকেই অনুসরণ করেছেন, সুতরাং তাঁর সিদ্ধান্তও গ্রহণীয় কিনা বিচারযোগ্য। মাধবাচার্যের "প্রতিশাখায়াং ভবম্" অর্থটি জ্ঞানেন্দ্র সরস্বতী 'সিদ্ধান্তকৌমুদী'-র ৪।৩।৫৯ সূত্রের ব্যাখ্যাপ্রসঙ্গে উদ্ধৃত করেছেন।[১] পণ্ডিত অন্নভট্ট শুক্লযজুর্প্রাতি-শাখ্যের মুখবন্ধে ঐ একই অর্থ করেছেন। পণ্ডিত অন্নভট্ট বিস্তৃত বিচার কোরে বলেছেন কাত্যায়ন বাজসনেয়ীপ্রাতিশাখ্যে শুক্লযজুর্বেদীয় পনেরটি শাখার পরিচয় দিয়েছেন[২] এবং দুর্গাচার্যের প্রমাণ থেকেও অনুমান হয় 'প্রাতিশাখ্য' বলতে একাধিক শাখার ব্যাকরণ। আচার্য দুর্গাচার্য নিরুক্তকার যাস্কের ভাষ্যকার। তিনি নিরুক্তের ১।১৭ সূত্রের ব্যাখ্যাপ্রসঙ্গে বলেছেন: "কিং পার্ষদানি? স্বচরণপর্ষস্বেব যৈঃ প্রতিশাখং নিয়তমেব পদাবগ্রহপ্রগৃহ্যক্রম-সংহিতাস্বরলক্ষণমুচ্যতে তানীমানি পার্ষদানি প্রাতিশাখ্যানীত্যর্থঃ"। পণ্ডিত ম্যাক্স-মূলার তাঁর 'প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্য' গ্রন্থে দুর্গাচার্যের এই প্রমাণ উদ্ধৃত করেছেন।[৩]

'পার্ষদ'-শব্দ 'প্রাতিশাখ্য'-শব্দের সমান, অথবা একই অর্থের বোধক। পার্ষদ, পর্ষদ ও পরিষৎ একার্থক শব্দ; এরা একই অর্থের প্রকাশক। গোভিলগৃহ্যসূত্রে "আচার্যং সপরিষৎকং ভোজয়েৎ সব্রহ্মচারিণশ্চ" বাক্যের অর্থ করতে গিয়ে ভাষ্যকার নারায়ণ বলেছেন: "সহ পরিষদা শিষ্যগণেন বর্ত্তত ইতি সপরিষৎকঃ তং। সমানং তুল্যকালং ব্রহ্মচারিত্বং যেষাং ত ইমেঽন্যশাখিনোঽপি সব্রহ্মচারিণঃ সবয়োঽভিধীয়ন্তে"।[৪] এ-থেকে প্রমাণ হয় যে, শিক্ষাপিপাসু ছাত্রেরা একজন আচার্যের কাছে শিক্ষালাভ করতে পারে এবং সেই আচার্য ও ছাত্রদের সমবেত রূপই পার্ষদ, পরিষদ্ বা পারিষদকে গড়ে তোলে। ডঃ মনোমোহন ঘোষ বলেছেন: "Thus

১। Cf. 'সিদ্ধান্তকৌমুদী' (গ্যাড্গিল-সম্পাদিত, বোম্বে ১৯০৪), পৃঃ ২৪৯।

২। Cf. কাত্যায়ন-রচিত 'বাজসনেয়ীপ্রাতিশাখ্য' (বেঙ্কটেশ্বর শর্মা-সম্পাদিত, মাদ্রাজ বিশ্ববিদ্যালয়, ১৯৩৪), পৃঃ ২—৫

৩। Cf. *Ancient Sanskrit Literature* (London, 1859), p. 131.

৪। *The Indian Historical Quarterly*, Vol. XI, Dec. 1935, No. 4, pp. 761-763-তে ডঃ মনোমোহন ঘোষ-লিখিত *Prātiśākhyas and Vedic Śākhās* প্রবন্ধ (p. 764) দ্রষ্টব্য।

Parṣāda-sūtras evidently related to such Pariṣads comprising different schools of a Veda. Hence it seems justifiable to conclude that Parṣāda-sūtras or Prātiśākhyas related each one or all the śākhās of a Veda"।[৫] প্রাতিশাখ্য শব্দে প্রতি+শাখা+ উভয়ের পঠনোপাদান এই তিনটি অংশ। 'শাখা' বলতে বিভিন্ন বৈদিক সম্প্রদায় বোঝায়, কিন্তু এখানে লক্ষ্য করার বিষয় যে, শাখাগুলি আসলে একই বেদের অথবা ঋক্, সাম, যজুঃ প্রভৃতি বেদগুলির সঙ্গে পৃথক বা ভিন্নভাবে সম্পর্কিত কিনা। ডঃ মনোমোহন ঘোষ তাঁর *Prātiśākhyas and Vedic Śākhās* আলোচনায় এর বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন হিরণকেশীসূত্রের উপর মহাদেবের ভাষ্য থেকে জানা যায় শাখাগুলি বৈদিক পাঠভেদে বিভিন্ন: "শাখাভেদেঽধ্যয়নভেদাদ্বা সূত্রভেদাদ্বা"।[৭] একথা সত্য যে, বৈদিক যজ্ঞে বিভিন্ন পুরোহিত ভিন্ন-ভিন্নভাবে মন্ত্রোচ্চারণ করতেন' আর সেই উচ্চারণ ও সঙ্গে সঙ্গে যজ্ঞে কর্মের প্রয়োগভেদের জন্য ঋক্, সাম, যজুর্বেদও একদিক থেকে ভিন্ন ভিন্ন বৈদিক শাখা হিসাবে গণ্য হোতে পারে। পণ্ডিত ম্যাক্স-মূলার বলেছেন: "The word (i.e. *śākhā*) is sometimes applied to the three original Samhitās, the Ṛgveda-Samhitā and Yajurveda-Samhitā, in relation to one another and without reference to subordinate śākhās belonging to each of them."[৮]

নিরুক্তকার যাস্ক 'বেদ' এই একবচনান্ত শব্দ ব্যবহার করেছেন। তিনি বলেছেন বৈদিক মন্ত্রগুলি মুখে মুখে আবৃত্তি করা হোত, পরে স্মরণশক্তি হ্রাস পাওয়ায় পরবর্তী শাস্ত্রকারেরা বেদগ্রন্থের রচনা বা সংকলন করেন। ডঃ লক্ষ্মণস্বরূপ অনুমান করেন প্রাতিশাখ্যসম্বন্ধে নিরুক্তকার যাস্ক বিশেষভাবে জানতেন। তাই তিনি লিখেছেন: "Probably the sentence * * alludes to the Prātiśākhyas, these being the oldest

৫। Ibid., p. 567.

৬। পণ্ডিত ম্যাক্স-মূলার তাঁর *Ancient Sanskrit Literature* (1859, পৃ ১২৭) গ্রন্থেও এর উল্লেখ করেছেন।

৭। জৈমিনীয় 'পূর্বমীমাংসাসূত্র' ২।১।৩৫-৩৭

৮। *Cf. Ancient Sanskrit Literature*, (1859), pp. 123-124.

grammatical treatises"।[৯] ডঃ লক্ষ্মণ-স্বরূপও 'পার্ষদ' ও 'প্রাতিশাখ্য' শব্দ-দুটিকে অভিন্ন বলেছেন, কেননা কখনো কখনো বৈদিক সাহিত্যে উভয়ে উভয়ের পরিবর্তে ব্যবহৃত হয়েছে দেখা যায়: "Sometimes the words *pārṣāda* and *prātiśākhya* are interchanged, as is shown by the evidence of a MS. in the Bodleian, which uses the word *pārṣāda* in the place of *prātiśākhya*. This leads to the conclusion that Yāska knew some *prātiśākhyas*, although he is earlier than the modern *R-prātiśākhya*।"[১০] পণ্ডিত ম্যাক্সমূলারও একথা স্বীকার করেছেন,—যদিও তিনি প্রাতিশাখ্যরচয়িতা শৌনকের সঙ্গে সঙ্গে পাণিনি ও যাস্কের প্রাদুর্ভাবকাল নিয়েও যথেষ্ট বিচারের অবতারণা করেছেন।[১১] মোটকথা 'প্রাতিশাখ্য' বলতে তিনি বৈদিকাভরণের গ্রন্থকারকে অনুসরণ কোরে যে উল্লেখ করেছেন: "the Prātiśākhyas relate to a group of śākhās", তাও ঠিক নয়, কেননা 'প্রাতিশাখ্য'-শব্দে বেদের প্রত্যেকটি শাখা অথবা বৈদিক সমস্ত শাখাকে বোঝায়। ডঃ মনোমোহন ঘোষ বলেছেন প্রাতিশাখ্যগুলির আলোচনা করলে দেখা যায় নারদী প্রভৃতি শিক্ষাগুলির উপযোগিতা অনেকাংশে প্রাতিশাখ্যের দ্বারা পরিপূরণ হয়, তাই প্রাতিশাখ্যকে গৌণ শিক্ষাগ্রন্থ বোলেও অসমীচীন হয় না। তিনি বলেছেন: "From the study of the contents of the Prātiśākhyas we find that the scope of the śikṣās as given in the *Taittirīya Upaniṣad* (I. 2) applies to a considerable extent to the Prātiśākhyas which should be called secondary śikṣās"।[১২] তৈত্তিরীয়-উপনিষদের শিক্ষাবল্লীতে বর্ণ, স্বর, মাত্রা, বল, সাম ও সন্তান সম্বন্ধে আলোচনা করা হয়েছে। প্রাতিশাখ্যে

৯। Cf. ডঃ লক্ষ্মণ-স্বরূপ-অনূদিত ইংরেজী *The Nighantu and the Nirukta* (1921), p. 20.

১০। Cf. *The Nighantu and the Nirukta* (1921), p. 220

১১। Cf. *Introduction to the Ṛgveda-Prātiśākhya* (ডঃ বটকৃষ্ণ ঘোষ কর্তৃক ইংরাজীতে অনূদিত), Vide *Indian Historical Quarterly*, Vol. III, Sept. 1924, No 3, pp. 612-613.

১২। Cf. *The Indian Historical Quarterly*, Vol. XI, Dec. 1935. No, p. 768,

এতগুলি বিষয়ের সূক্ষ্ম বিশ্লেষণ ও বিচার না থাকলেও তার বিষয়বস্তু একেবারে কম নয়, সুতরাং শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্য উভয়ের প্রয়োজনই বৈদিক সাহিত্য ও ভারতীয় সঙ্গীতের বেলায় স্বীকার্য।

'প্রাতিশাখ্য'-শব্দের স্বরূপ ও সার্থকতা সম্বন্ধে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য অনেক মনীষীর অভিমত আলোচিত হয়েছে। মাধবাচার্য, মহাদেব, যাস্ক, দুর্গাচার্য ও বৈদিকাভরণকার এবং পাশ্চাত্য পণ্ডিত ম্যাক্স-মূলার, হুইট্‌নি, বার্ণেট, বার্ণেল, কিথ, ম্যাক্‌ডোনেল প্রভৃতি মনষীদের মতবাদের কথা ছেড়ে দিলেও বেদের শাখা ও উপশাখাসম্বন্ধে পণ্ডিত হিলেব্রাণ্ডের যুক্তি সমীচীন বোলে মনে হয়। তিনি বলেছেন বৈদিক যুগের গোড়ার দিকে যাজ্ঞিক ঋষিরা ঋক্‌মন্ত্র ও বৈদিক স্তোত্রগুলি সংগ্রহ কোরে যাগযজ্ঞের প্রয়োজন অনুযায়ী তাদের পরিবর্তন ও সুসংস্কৃত করেছিলেন। তদানীন্তন প্রথানুসারে ভিন্ন ভিন্ন গোত্রীয় পরিবার অথবা সম্প্রদায় (গোষ্ঠী) নিজেদের উপযোগী মন্ত্র বা স্তোত্রগুলিকে ভাগ কোরে নিয়েছিলেন, আর তাদের থেকে বিচিত্র শাখা ও উপশাখার সৃষ্টি হয়েছিল। হিলেব্রাণ্ডের এই অনুমান অথবা সিদ্ধান্তের যৌক্তিকতা আছে। তবে ব্রাহ্মণসাহিত্যের যুগে যাগযজ্ঞে ভিতর অনুষ্ঠান-আয়োজনই ছিল মাধুর্যের পরিধিতে সীমায়িত হোয়ে। ক্রমশঃ কর্মের ভিতর সৃষ্টি হলো দার্শনিক ও ধর্মভাবের পরিবেশ—যাতে কোরে পার্থিব সম্পদ ছাড়া অপার্থিব আকাঙ্ক্ষা ও শান্তির দিকেও মানুষ আত্মনিয়োগ করেছিল।

ঋকতন্ত্র রচনা করেছিলেন ঔদব্রজী। ইনি নাকি সামতন্ত্রেরও রচয়িতা। তাছাড়া সামপ্রাতিশাখ্য 'পুষ্পসূত্র' নামে সংস্কৃত ভাষার একটি ব্যাকরণও তিনি রচনা করেছিলেন। কাত্যায়নের 'সামসর্বানুক্রমণী'[১৩] গ্রন্থে উল্লেখ দেখা যায়,

সামতন্ত্রং প্রবক্ষ্যামি সুখার্থং সামবেদিনাম্।
ঔদব্রজিকৃতং সূক্ষ্মং সামগানাং সুখাবহম্॥

পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রমী 'অক্ষরতন্ত্র' পুস্তকের ভূমিকায় বলেছেন: "গ্রন্থোঽয়মৃকৃতন্ত্রপ্রণেতুঃ শাকটায়নস্য সমকালিকেন মহামুনিনা আপিশলিনা

১৩। কাত্যায়ন-রচিত 'সর্বানুক্রম' বা 'সর্বানুক্রমণী' ও তার ভাষ্যসম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা স্যর আর. জি. ভাণ্ডারকর-লিখিত প্রবন্ধ *Vedas, Vedāngs, Etc.* in *Collected Works of Sir, R. G. Bhandarhar*, Vol. II (1928), pp. 293—306.

প্রোক্তঃ। সামতন্ত্রং তু গার্গ্যেণেত্যেব বহুমুপদিষ্টাঃ প্রামাণিকাঃ"। 'বংশব্রাহ্মণ'-গ্রন্থে (পৃ: ১১) পাওয়া যায়: "পুষ্পযশসঃ ঔদব্রজেহ পুষ্পযশা ঔদব্রজিঃ"। পণ্ডিত সূর্যকান্ত শাস্ত্রী এই প্রসঙ্গে লিখেছেন: "Tradition and *Sāmasarvānukramaṇi* assign *Sāmatantra* to Audavraji, and the name Puṣpayasas Audavraji occurs in the *Vamśa-Brāhmaṇa* in the list of the illustrious ancients of the SV. literature. This Audavraji, the another of *Sāmatantra* may be identical with Audavraji, the originator of the *Ṛktantra*"। বৈদিক সামগানে কথা ছিল মন্ত্রের আকারে, তাতে সুর অর্থাৎ বিভিন্ন স্বর সংযোজনা কোরে গান করা হোত। মনীষী ব্লুমফিল্ডের অভিমত অনেকটা তাই। তিনি বলেছেন সামগান গোড়ার দিকে যে গাওয়া হোত তাতে পুরোপুরিভাবে ধর্ম বা আধ্যাত্মিকতার কোন সম্বন্ধ ছিল না। সভ্যতার বিকাশ ও প্রসারতার সঙ্গে সঙ্গে সামগানের রূপ উন্নত এবং ব্রাহ্মণ্যধর্মের অঙ্গীভূত হয়েছিল বৈদিক সমাজ ও সংস্কৃতিকে সমৃদ্ধ করার জন্য: "The Sāmaveda represents little more than the secondary employment in the service of religion of popular music and other quasi-musical noises. These were developed and refined in the course of civilization, and worked into the formal ritual of Brāhminism, in order to add and element of beauty and emotion.'[১৪]

অধ্যাপক সূর্যকান্ত শাস্ত্রী বলেছেন সামগানে তিনটি জিনিস লক্ষ্য করা বিষয় তার প্রাথমিক বিকাশের দিকে: প্রথম—তার হাউ, হাবৌ প্রভৃতি উচ্চারণযুক্ত গায়নপদ্ধতি, দ্বিতীয়—কথাগুলির প্রায়ই পুনঃপুনঃ উচ্চারণ, আর তৃতীয়—সুরের তথা স্বরের সঙ্গে কথার ঐক্য সুন্দরভাবে। ডঃ উইণ্টারনিজ্ এবিষয়ের উল্লেখ কোরে বলেছেন: "Of later origin are the socalled *gānas* or 'song-books' proper (from *gā* 'to sing'), which designate the melodies by means of musical notes, and in which the texts are drawn up in the form which they take in singing, *i.e.*

১৪। Vide *Religian of the Veda*, p. 39.

with all the extensions of syllables, repetitions and interpolations of syllables and even of whole words—the socalled '*stobhas*' as hoyi, huva, hoi and so on, which are partly not unlike our hazzas and other shouts of joy. The oldest notation is probably that by means of syllables, as ta, co, na, etc. More frequent, however, is the designation of the seven notes by means of the figures. 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7, which which the F, E, D, C, B, A, G, of our scale correspond. When singing, the priests emphasize these various notes by means of movements of the hands and the fingers"।[১৫] সমস্ত গান বা সামছন্দের অধিদেবতাও কল্পনা করা হোত। সামছন্দের অধিদেবতা হিসাবে ইন্দ্রের আধিপত্য বেশী ছিল। পূর্বার্চিকের ৫১টি ছন্দ তথা মন্ত্রগুচ্ছ গাওয়া হোত ইন্দ্রের উদ্দেশ্যে এবং গ্রন্থের মাঝামাঝি ৩৬টি গান গাওয়া হোত ইন্দ্রকে উদ্দেশ্য কোরে। অবশ্য গোড়ার দিকে ১২টি মন্ত্র ছিল অগ্নিদেবতার ও ১১টি ছিল সোম বা চন্দ্রদেবতার উদ্দেশ্যে। কিন্তু শেষের দিকে অগ্নি ও সোম দেবতাদের উদ্দেশ্যে গানগুলি বোঝাতো ইন্দ্রদেবতাকেই লক্ষ্য কোরে ("Both those divisions are subordinate to the worship of Indra")।

'সাম' অর্থে প্রথমে সুর বা সুমিষ্ট স্বরকে বোঝাত, পরে ছন্দের তথা ঋক্‌ছন্দের উপর সুর, স্বর বা স্বরসমষ্টি সংযোজিত হোলে তা থেকে সামগানের বিকাশ হোত। ঋক্‌ছন্দগুলিকে বলা হোত 'যোনি' বা কারণ (বীজ—'womb')। সামবেদভাষ্যে আচার্য সায়ণ বলেছেন: "ছন্দোনাম্নকে গ্রন্থে নানাবিধানাম্ সাম্নাম্ যোনিভূতা এবর্চঃ পঠিতঃ"। পঞ্চবিংশব্রাহ্মণের (১২।৬।৫) ভাষ্যেও সায়ণ লিখেছেন: "প্র-মংহিষ্ঠায় গায়ত ইতি যোনাবুৎপন্নম্ সাম প্র-মংহিষ্ঠা শব্দযোগাৎ প্র-মংহিষ্ঠায়াম্ তদত্র ঋচ কর্তব্যম্"। সামবেদে 'আর্চিক' অর্থে ৫৮৫টি যোনি তথা সুর বা স্বরের কারণীভূত বীজ। সেই বীজগুলিকে চতুঃসারিযুক্ত বাণীবদ্ধ লাইন (single stanzas) বলা যায়। সেগুলির উপর স্বর-সংযোজনা কোরেই ভিন্ন ভিন্ন ভাবে সাম গান করা

১৫। Cf. ডাঃ উইন্টারনিজ্‌: *A History of Indian Literature* (1937), Vol. I, pp. 166—167.

হোত। সুতরাং সামগানেও রূপভেদ ছিল ও তারা মোটামুটি তিন রকম শ্রেণীতে বিভক্ত: (১) গ্রামেগেয়গান—যাতে পূর্বার্চিকের ছিল সংযোজন, (২) অরণ্যেগেয়গান—যার অন্তর্ভুক্ত ছিল আরণ্যকসংহিতা, (৩) উহগান—যার অঙ্গীভূত ছিল উত্তরার্চিক।

গ্রামেগেয়গানকে বলা হোত 'যোনিগান', যেননা উহ ও উহ্যগানে যে সমস্ত কারণ (যোনি)-স্বরূপ ঋকছন্দ থাকত তারা ছিল গ্রামেগেয়গানের অন্তর্ভুক্ত। গ্রামেগেয়গানকে 'বেয়গান' অথবা 'বেগান'-ও বলা হোত, কারণ গানগুলি শিক্ষা দেওয়া হোত অরণ্যেগেয়গানের পর। এই অভিমতই পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রমী 'ত্রয়ীটীকা'-গ্রন্থে (পৃ° ২০৫) প্রকাশ করেছেন। পূর্বার্চিকগুলিতে এক একটি মন্ত্র বা ঋক্ থাকত, সেগুলি আবার মন্ত্রদ্রষ্টা ঋষিদের নামে নামকরণ হোত। সেই মন্ত্রগুলি এক একটি 'সাম' বা সামগান এবং সেগুলি গ্রামেগেয়গান ও অরণ্যেগেয়গানের অন্তর্ভুক্ত ছিল। সামগানের যোনিগুলি তিন অংশে বিভক্ত ছিল: প্রথম অংশে গঠিত ১—১১৪ ঋক্ বা গানকে নিয়ে ও সেগুলি অগ্নিদেবতার উদ্দেশ্যে উদ্‌গীত হোত; দ্বিতীয় অংশ ১১৫—৪৬৬ পর্যন্ত সামগুলিকে নিয়ে গঠিত ও তারা ইন্দ্রের উদ্দেশ্যে গীত হোত এবং তৃতীয় অংশে গঠিত হোত ৪৬৭—৫১৫ সংখ্যক সামকে নিয়ে এবং সেগুলি সোমদেবতার উদ্দেশ্যে গান করা হোত। তাছাড়া সমস্ত মন্ত্রগুলিকে আবার গানের ছন্দ-অনুসারে বিভিন্ন অংশে ভাগ করা হোত। উত্তরার্চিকে একটি মাত্রই মন্ত্র থাকত না, প্রগাথার সমষ্টিই ছিল তার প্রাণ। প্রগাথার পরিচয় দিতে গিয়ে আচার্য সায়ণ বলেছেন: "প্রকর্ষেণ গ্রন্থনম্ যত্র স প্রগাথাঃ"। ঋগ্বেদে প্রগাথার উল্লেখ কোরে বলা হয়েছে: "বাচমষ্টাপদীং নবপদীম্" (ঋক° ৮।৭৬।১২); "তিসৃভির্হি সামসম্মিতম্" (ঐতরেয় ব্রা° ৩।২৩)। উত্তরার্চিকে ঋকগুলি স্তোমের সংগঠনের জন্য সাজানো হোত এবং সেগুলির উদ্দেশ্য ছিল যাগে যথাযথ প্রয়োগ করা। সামগানগুলি কেবল যে সোমযোগেই গান করা হোত—তা নয়, অপরাপর যাগানুষ্ঠানেও উদ্‌গীত হোত। প্রস্তোতৃরাই সামগান করতেন।

উহ্যগানগুলি প্রায় উত্তরার্চিক ও গ্রামেগেয়গানের অনুরূপ ছিল। 'উহ' অর্থে উপযোগী কোরে সংযুক্ত করা ('উহতি'—adapts) বা স্মরণে রাখা।[১৬]

১৬। ডাঃ কালাণ্ড বলেছেন: "It is highly probable that amongst the Sāmavedic Brāhmins in early times certain rules were established

উহগান অরণ্যেগেয়গানের অনুরূপ স্বরে অথবা সুরে যজুর্বেদীয় পাশে গান করা হোত। যে যজ্ঞে এ'ধরণের উহগান উদ্‌গীত হোত সেগুলি সর্বসাধারণের জন্য নির্বাচিত ছিল না। পুষ্পসূত্রে তাই বলা হয়েছে: "উহগীতৌ গ্রামগেয়বৎ উহগান অরণ্যগেয়বৎ"। ডঃ উইণ্টারনিজ্ (M. Winternitz) সামবেদসংহিতা এবং সামগানের রীতিনীতি ও স্বরূপসম্বন্ধে বলেছেন: "The best known of these, the Sāmaveda-Samhitā of the Kauthumas, consists of two parts, the Ārcika, the 'verse-collection' and the Uttarārcika, the 'second verse collection'. Both parts consist of verses, which nearly all recur in the Rigveda. * * For in the Sāmaveda, in the Ārcika, as well as in the Uttarārcika, the text is only a means to an end. The essential element is always the melody, and the purpose of both parts is that of teaching melodies"। সামবেদের আর্চিক বা পূর্বার্চিকে আছে ৫৮৫টি ঋক্ এবং সেগুলিতে স্বর সংযোগ কোরে যাগযজ্ঞের উদ্দেশ্য গাওয়া হোত। ঋক্‌গুলি সামগানের বীজ বা কারণ (যোনি)। পূর্বার্চিকেও ৪০০-টি গান ছিল এবং প্রত্যেক গান রচিত হোত তিনটি কোরে ঋক্ (stanzas) নিয়ে। ডঃ উইণ্টারনিজ্ এ'সম্বন্ধে লিখেছেন: "The first part of our Sāmaveda-Samhitā, the Ārcika consists of five hundred and eighty-five single stanzas (ṛc), to which the various melodies (*sāman*) belong, which were used at the sacrifice. The word *sāman*, although frequently used for the designation of the text which had been either made or destined for singing, means originally only 'tune' or 'melody'. * * The stanza (ṛc) is therefore called the yoni, *i.e.* 'the womb' out of which the melody came forth. * * The Ārcika, then, is nothing but a collection of five hundred and eighty-five 'yonis' or single stanzas, which

and handed down by oral tradition for the adaption (the *uha*) of the sāmans in the *grāme-* and *araṇyegeya gānas*, * *."—Cf. *Panchavimśa Brāhmaṇa* : *Introduction*, p, xiii.

are sung to about double the number of different tunes. * * The Uttarārcika, the second part of the Sāmaveda-Samhitā consists of four hundred chants, mostly of three stanzas each, out of which the *stotras* which are sung at the chief sacrifices are formed. * * A *stotra* then, consists of several, usually three stanzas, which are all sung to the same tune, namely to one of the tunes which the Ārcika teaches. * * There are attached to the Ārcika, a Grāmageyagāna ('book of songs to be sung in the village') and an Araṇyagāna ('book of forest songs'). * * There are also two other books of songs, the Uhagāna and Uhyagāna. These were composed for the purpose of giving the Sāmans in the order in which they were employed at the ritual, the Uhagāna being connected with the Grāmageyagāna, the Uhyagāna with the Araṇyagāna."[১৭]

মোটকথা গ্রামেগেয়গান ও অরণ্যেগেয়গানের মধ্যে প্রার্থক্য হোল: 'গ্রামেগেয়' গাওয়া হোত লোকালয়ে মনুষ্যসমাজে, আর 'অরণ্যেগেয়' নির্বাচিত ছিল অরণ্যবাসী যাজ্ঞিকদের জন্য, কেননা অরণ্যেগেয়গানকে অলৌকিক (mysterious) ও পবিত্র হিসাবে গণ্য করা হোত। মনে হয় এ'দুটি গান বৈদিক সমাজে একই সময়ে পাশাপাশি ছিল। ক্রমশঃ গ্রামেগেয়গানকে মর্যাদা দিল পরবর্তী সভ্যসমাজ, বিশেষ কোরে সোমযজ্ঞের পরমপ্রিয় ছিল গ্রামগেয়গান, আর অরণ্যগেয়গান পরিগণিত ছিল আদিসঙ্গীত হিসাবে। দুটি গানকেই সমাজের ব্যবহারিক কাজে লাগানো হোত একথা অধ্যাপক সাইমনও (Prof Simon) স্বীকার করেছেন। সুপ্রাচীন হিসাবে পরিগণিত অরণ্যেগেয়গান সম্বন্ধে পণ্ডিত বার্ণেল (A. C. Burnell) আর্যেয়-ব্রাহ্মণের মুখবন্ধে (*Introduction* 1876, p. XXXV) বলেছেন: "The precise nature and function of the *aranyegeyagāna*

১৭। (ক) Cf. A *History of Indian Literature* (1927), Vol. I, pp. 165-167.

(খ) এখানে উল্লেখযোগ্য যে, গ্রামেগেয়গান ও অরণ্যেগেয়গানকে গ্রামগেয়গান ও অরণ্যগেয়গানও বলে।

seems yet undecided. May be, this appellation was given to these songs, because they were too archaic to be made any sense even by the priests, who consequently, holding them as mystic and magical, reserved for charms, witchcrafts, medicine and other homely practices, which require privacy and are generally meant for plainer people, as opposed to the Soma sacrifices, which were meant for the rich lay sacrificers. It seems that primitive Aryan used these magical songs, in order to control and make object to his will, spiritual agencies which he thought he could so control, which the more powerful, *i. e.* the gods, he sought to propitiate by sacrifices, accompanied by *grāmegeya* songs, thus securing their assistence by winning their good-will, since he thought, he had not the power to compel them. Thus while the *grāmegeyagāna* is meant to be sung at Soma sacrifices, the *araṇyegeyagāna* may have been originally meant to be sung at the charm" । মোটকথা উত্তরার্চিক যেমন পূর্বার্চিকের চেয়ে প্রাচীন, অরণ্যেগেয়গানও তেমনি গ্রামেগেয়গানের চেয়ে প্রাচীন। অবশ্য পবিত্রতা ও শ্রেষ্ঠতা উভয় গানই দাবী করতো। পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরা বেশীর ভাগ সময়ে যাগযজ্ঞের সঙ্গে বশীকরণ, রোগনিরাকরণ, মারণ, উচাটন প্রভৃতি 'Black Magic'-এর ছোঁয়াচ যোগ না করলে তার প্রাচীনতা প্রমাণ করার পক্ষে যুক্তি খুঁজে পান না। স্বীকার করি যে, অথর্ববেদের কতক অংশ অলৌকিক ক্রিয়াকাণ্ডের সঙ্গে সম্পর্কিত, কিন্তু তাই বোলে সকল বৈদিক যাগই ভৌতিক ও অলৌকিক মন্ত্র এবং অভিচারের সঙ্গে জড়িত ছিল না। দেবতাদের উদ্দেশ্যে যাগযজ্ঞ অনুষ্ঠিত হোত ঐহিক ও পারলৌকিক পার্থিব ও অপার্থিব সুখ-স্বাচ্ছন্দ্য ও কল্যাণ লাভ করার জন্য। গ্রামেগেয়গান সাধারণ সমাজের জন্য নির্বাচিত থাকায় সামাজিক সভ্যতার ক্রমবিকাশের সঙ্গে সঙ্গে তারই আসন সমাজের বুকে শ্রদ্ধা পেয়েছিল, আর অরণ্যেগেয়গানের আদর হয়েছিল কেবল অরণ্যচারী অধ্যাত্ম শান্তিকামী ঋষি ও ঋত্বিকদের ভিতর, কেননা সেই গানের সঙ্গে যোগ ছিল পবিত্র যজ্ঞধূমের ও অপবাধিব শান্তির, কাজেই পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের কাছে

যতই কুয়াসাচ্ছন্ন ও অলৌকিক বোলে মনে হোক না কেন, ভারতবাসীর কাছে তা চিরদিনই অর্থপূর্ণ, পবিত্র ও স্বর্গীয়।

উত্তরার্চিকের প্রাচীনতা সম্বন্ধে সন্দেহ প্রকাশ কোরে অনেকে বলেন সামবিধানব্রাহ্মণে নাকি উত্তরার্চিক, অরণ্যেগেয়গান ও উহগানের কোন উল্লেখ নেই, আছে মাত্র পূর্বর্চিক ও গ্রামেগেয়গানের। পণ্ডিত ওল্ডেনবর্গও (Prof. Oldenberg) এই অভিমত পোষণ করেন। এই বিশ্বাস ও সিদ্ধান্তের অনুগামী হোয়ে তিনি বলেছেন উত্তরার্চিক পূর্বার্চিকের পরবর্তী। শুধু তাই নয়, ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলি, মশককল্প, লাট্টায়নের ও দ্রাহ্যায়ণের শ্রৌত্রসূত্রগুলিও এমন কি পরবর্তীকালে রচিত হয়েছিল। ডঃ কালাণ্ডও (D. Caland) পণ্ডিত ওল্ডেনবার্গের মতবাদ সমর্থন করেছেন, তবে উভয়ের মধ্যে পার্থক্য হোল ডঃ কালাণ্ড পূর্বার্চিককে ঠিক প্রাচীন বোলে স্বীকার করেন নি। ডঃ কালাণ্ড পঞ্চবিংশব্রাহ্মণের আলোচনায় (৪।৪।১) তাঁর মতবাদ সুপরিস্ফুট কোরে বলেছেন কতকগুলি ব্যাপারে বেশীর ভাগ মন্ত্র সোজাসুজিভাবে সংহিতা থেকে নেওয়া হয়েছে। 'সম্ভার্য'-শব্দটি থেকেও বোঝা যায়, বেদের ভিন্ন ভিন্ন শাখা অথবা অংশ থেকে বিচিত্র মন্ত্র চয়ন করা হয়েছিল যেগুলি ঠিক সামবেদের উপযোগী নয়,[১৮] কেননা উত্তরার্চিকে মন্ত্রগুলি সম্পূর্ণভাবে একটির পর অপরটিকে সাজিয়ে দেওয়া হয়েছিল, আর তা থেকে বোঝা যায়, ব্রাহ্মণসাহিত্যের রচয়িতারা উত্তরার্চিক সম্বন্ধে বিশেষভাবে জানতেন না। সামগানকারীরাও জানতেন মাত্র ঋগ্বেদকে, সেজন্য ঋগ্বেদ থেকেই তাঁরা সামগানের মালমশলা সংগ্রহ করতেন। ডঃ কালাণ্ড আরও সিদ্ধান্ত করেছেন যে, সাম-উদ্গাতারা মাত্র ঋগ্বেদের সঙ্গে পরিচিত থাকার জন্য সোমযাগের গান ঋগ্বেদ থেকেই গ্রহণ করেছিলেন। ডঃ কালাণ্ড 'পঞ্চবিংশব্রাহ্মণ'-এর মুখবন্ধে (*Introduction*, chapt. II., pp. XIV—XV) বলেছেন:

১৮। (ক) 'সম্ভার্য' সম্বন্ধে ডঃ কালাণ্ড 'পঞ্চবিংশব্রাহ্মণ'-এর মুখবন্ধে (*Introduction*, Chapt. II, p. xv) উল্লেখ করেছেন: "The expression *sambhārya* to denote a complex of verses to be taken from different parts of the Veda, occurs thrice in the *Brāhmaṇa*: XI. 1 5; XVI. 5. 11 and XVIII. 8. 8. This expression is simply incomprehensible from a Sāmavedistic standpoint, because in the *uttarārcika* they are given as a whole, all after one another, but from a Rigvedistic standpoint they are truly *sambhāryas*". (খ) Vide also 'ঋক্‌তন্ত্রম্'—*Introduction*, p. 24.

"This question is: 'was the *pūrvācika* or was the *uttarācika* the older part?' Scholars are at variance. I myself maintained that the *uttarārcika* must be regarded as prior to the *pūrvārcika*, chiefly on the argument that a collection of verses on which the Sāmans had to be chanted (as is the *uttarārcika*) must have been *a' priori* older than a collection of verses that served to register the melodies on which these verses had to be chanted (as is the *pūrvārcika*). Oldenberg, on the other hand, has made it appear that the *pūrvārcika* (together with the *āraṇyaka* part) was the older part, because this part only is mentioned in the *vratas*, and, moreover, the *uttarārcika* is nowhere quoted in the *Sāmavidhāna-brāhmaṇa*. I add to this that even so late work as the *Atharvapariśiṣṭa* mentions (49. 3. 6) as last verse of the Sāmaveda and the last but one of the *pūrvārcika* (*viz.* SV. 1. 548). Convinced by Oldenberg's strong arguments, I thereupon proposed to formulate the facts thus: that from the oldest times on the chanters must have had at their disposal a certain collection of *tristichs*, and *pragāthās* that served them at the Soma-rites for chanting after their melodies; that this collection might have been the fore-runner of the *uttarārcika* as it is known to us nowadays."

'আর্ষেয়কল্প' রচনা করেছিলেন ঋষি মশক। ব্রাহ্মণ ও আর্ষেয়কল্পের উপর ভিত্তি কোরে ঋষি লাট্টায়ন ও দ্রাহ্যায়ণ তাঁদের শ্রৌতসূত্র রচনা করেছিলেন। তখন একমাত্র উত্তরার্চিকেরই ছিল প্রচলন ও সেগুলি এমনি সুসংযতভাবে সাজানো ছিল যে, সোমযাগে মাত্র তাদের গান করা হোত। শুধু তাই নয়, ডঃ কালাণ্ড আরো অনুমান করেন সোমযোগের আরম্ভ থেকে সামগেরা ত্রিঋক্ ও প্রগাথার ওপর স্বর লীলায়িত কোরে গান করতেন, কাজেই গানে একঘেয়ে ভাবের (monotonous) চেয়ে বৈচিত্র্যের স্থান ছিল। কিন্তু ডঃ কালাণ্ডের এ' সিদ্ধান্তকে সঠিক বোলে গ্রহণ করা কঠিন। অধ্যাপক সূর্যকান্ত শাস্ত্রীও ডঃ কালাণ্ডের অভিমত বা সিদ্ধান্তগুলিকে সঠিক

বোলে স্বীকার করেন নি, তিনি বলেছেন: "But this is erroneous, and although native scholars are unanimous in prescribing the use of triplets at the Soma sacrifice, yet there seems nothing to prevent us from assuming, that in earlier times, when the sacrifice was yet in its crude form, the priests sang their melodies on solo verses, and that with the growth of the ritualism, the idea of using triplets arose, the two stages of development being successively recorded in the *pūrvārcika* and *uttarārcika*. That is actually happened so, will be clear from the *RV*. (1. 164. 24):

গায়ত্রেণ প্রতিমিমীতে অর্কমর্কেণ সাম ত্রৈষ্টুভেন বাকম্।
বাকেন বাকম্ দ্বিপদা চতুষ্পদাক্ষরেণ মিমীতে সপ্ত বাণীঃ॥

"Sāyaṇa raises the following discussions on 'অর্কেণ সাম': 'অর্কেণ সাম, উক্তলক্ষণেন মন্ত্রেণ সাম, গায়ত্ররথন্তরসংজ্ঞাকম্ সাম প্রতিমিমীতে'। Thus the question of the priority of the *pūrvārcika* to *uttarārcika* is settled once for all, and so far we perfectly agree with Oldenberg"।[১৯] পরিশেষে শাস্ত্রীজি আবার বলেছেন মনীষী ওল্ডেনবর্গ নিজেও স্বীকার করেছেন প্রথমতঃ ব্রাহ্মণসাহিত্য সৃষ্টি হবার আগেও সোমযাগ বৈদিক সমাজে অনুষ্ঠিত হোত এবং দ্বিতীয়তঃ ত্রিঋকযুক্ত প্রগাথাকে স্বরযোগে গান করা হোত। কাজেই একথা ঠিক যে, সাধারণতঃ ডঃ কালাণ্ড ও ওল্ডেনবার্গপ্রমুখ পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরা উত্তরার্চিককে যে পরবর্তী রচনা বলেছেন তা মোটেই সত্য নয়, বরং পূর্বার্চিক ও এমন কি ব্রাহ্মণসাহিত্য ও শ্রৌতসূত্র প্রভৃতি রচিত হবার আগে উত্তরার্চিক সমাজে প্রচলিত ছিল: "Thus we have seen that the *uttarārcika*, which was later than the *pūrvārcika*, was yet older then the *Brāhmaṇa* and the *Sūtra* works"।[২০] ডঃ কালাণ্ড 'পঞ্চবিংশব্রাহ্মণ'-এর মুখবন্ধেও (*Introduction*, Chapt. II, p. xv)

১৯। Cf. *Riktantram* (সূর্যকান্ত শাস্ত্রী, এম. এ., কর্তৃক সম্পাদিত, ১৯৩৩), p. 26.

২০। ঐ, পৃ ২৮

বলেছেন : "From the passage in the *Brāhmaṇa* IV. 2. 19, where a *jarabodhiya-sāman* is mentioned, to be chanted on SV. I, 25 (=II· 733-735), it seems right to infer that the *uttarārcika* was later than the *Brāhmaṇa*"। তাছাড়া ভূমিকার XV পৃষ্ঠায়ও তিনি আলোচনা করেছেন : "To state it directly at the beginning of my argumentation, this is my hypothesis: the author of the *Bārhmaṇa* was not acquainted to with our *uttarārcika*, it did not exist at his time, but the chanters drew the verses they wanted, directly from the *Ṛksamhitā* and the *uttarārcika* was composed in later times, in order to have at hand, in the regular order of the sarifices, the verses that were wanted".

অধ্যাপক সূর্যকান্ত শাস্ত্রী ঋক্তন্ত্রের মুখবন্ধে (*Introduction*, p. 31) বৈদিক সঙ্গীতের কারণগ্রন্থ সামবেদের বিকাশ সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন তিনটি ক্রমবিকাশের ভিতর দিয়ে সামবেদ ও সামগান সমাজে আত্মপ্রকাশ করেছিল। অনেকের মতে বিকাশের স্তর চারটি। তবে মোটামুটি তিনটি অথবা চারটি বিকাশের স্তর হোল :

১। স্তোভ·	১। 'স্তোভ' সম্বন্ধে অক্ষরতন্ত্রে ও সংজ্ঞাকরণে বিস্তৃতভাবে উল্লেখ করা আছে।
২। ঋক্ বা ঋক্‌মন্ত্রগুলিকে স্বরের মাধ্যমে গানে রূপায়িত করা।	২। এ'সম্বন্ধে সামতন্ত্রে বিশদ-ভাবে উল্লিখিত আছে। 'সামতন্ত্র' একটি ব্যাকরণের মতো নিয়মগ্রন্থ মাত্র। এতে মন্ত্র অথবা পদগুলি যেভাবে সামগানে রূপান্তরিত ও গান করতে হবে তার নির্দেশ আছে।
৩। গান ছাড়া সামগুলিকে আবার পদে রূপান্তরিত করা।	

৪। আর্চিক প্রভৃতি মন্ত্রের পদগুলিকে সংহিতায় পরিবর্তিত করা।	৪। ঋক্‌তন্ত্রে এ'সম্বন্ধে আলোচিত হয়েছে। ঋক্‌তন্ত্রে কতকগুলি বিধিবদ্ধ নিয়ম আছে যেগুলির দ্বারা সামবেদের পদগুলিকে সংহিতায় রূপান্তরিত করা যায় এবং সেদিক থেকে এ'কে প্রাতি-শাখ্যই বলা যায়।

ঋক্‌গুলি থেকে সাম তথা সামগান রচনা করা সম্বন্ধে আচার্য শবর স্বামী জৈমিনীয়সূত্রের ভাষ্যে (৯।২।২৯) মন্তব্য করেছেন: "সামবেদে সহস্রং গীত্যুপায়াঃ। আহ ক ইমে গীত্যুপায়া নাম? উচ্যতে—গীতির্নাম ক্রিয়া হ্যভ্যন্তরপ্রযত্নজনিতস্বরবিশেষাণামভিব্যঞ্জিকা সামশব্দাভিলপ্যা। সা নিয়ত-প্রমাণা ঋচি গীয়তে। তৎসম্পাদনার্থোঽয়মৃগক্ষরবিকারো বিশ্লেষো বিকর্ষণমভ্যাসো বিরামঃ স্তোভ ইত্যেবমাদয়ঃ সর্বে সামবেদে সমাম্নায়ন্তে"। এ'বিষয়ে অক্ষরবিকার, অক্ষরবিশ্লেষ, অক্ষরবিকর্ষণ ও স্তোভ প্রভৃতির প্রয়োজন হোত। অক্ষরবিকার-সম্বন্ধে পুষ্পসূত্র ৮।৮৭, অক্ষরবিশ্লেষ-সম্বন্ধে পুষ্পসূত্র ৬।১৫৩, অক্ষরবিকর্ষণ-সম্বন্ধে পুষ্পসূত্র ৭।১ দ্রষ্টব্য। 'স্তোভ' অর্থে গানে (সামগানে) ভিন্ন ভিন্ন শব্দ (স্বর), বর্ণ ও কখনো কখনো বা সমগ্র পদকে অন্তর্নিবিষ্ট করা। আচার্য সায়ণ 'স্তোভ' অর্থে বলেছেন: "কাল-ক্ষেপমাত্রহেতুং শব্দরাশিং স্তোভ ইত্যাচক্ষতে"। আচার্য সায়ণ সামবেদের ভাষ্যে (মুখবন্ধে) বলেছেন: "সামশব্দবাচ্যস্য গানস্য স্বরূপং ঋগক্ষরেষু ক্রুষ্টাদিভিঃ সপ্তভিঃ স্বরৈরক্ষরবিকারাদিভিশ্চ নিষ্পাদ্যতে"। সামগানের স্বর ক্রুষ্ট, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মন্দ্র, অতিস্বার্য। ডঃ বার্ণেল 'আর্ষেয়-ব্রাহ্মণ'-এর মুখবন্ধে (*Introduction* XLIII) ক্রুষ্ট, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, পঞ্চম ও ষষ্ঠ বা অন্ত্য এই নাম ব্যবহার করেছেন। ডঃ সূর্যকান্ত শাস্ত্রী ডঃ বার্ণেলের প্রসঙ্গক্রমে স্বর সম্বন্ধে বলেছেন: "* * which partly correspond to the ṣadjādi seven svaras of usual music"। প্রকৃতপক্ষে 'partly correspond' বলাও কঠিন, কেননা নারদীশিক্ষায় নারদ "যঃ সামগানাং প্রথমঃ স বেণোর্মধ্যমঃ স্বরঃ" প্রভৃতি শ্লোকগুলিতে সামগানের স্বরস্থানের সঙ্গে লৌকিক গান্ধর্ব ও দেশী সঙ্গীতের স্বরস্থানের যে সাদৃশ্য দেখিয়েছেন, তাতে জোরে partly অর্থাৎ আংশিক

সাদৃশ্যের কথা মনে হয় না, বরং বৈদিকের সঙ্গে লৌকিকের স্বরস্থানের পুরাপুরি মিল পাওয়া যায়।

ডঃ বার্নেল প্রথমাদি স্বরগুলিকে 'প্রকৃতি' স্বর বলেছেন এবং 'বিকৃতি' স্বর প্রকৃতি থেকে ভিন্ন এবং তাদের নাম প্রেঙ্খ, নমন, কর্ষণ, বিনত, অত্যুৎক্রম ও সম্প্রসারণ। ছান্দোগ্য-উপনিষদে (১।১২।১) বিনর্দি, অনিরুক্ত, নিরুক্ত, মৃদু, শ্লক্ষ্ণ, ক্রৌঞ্চ ও অপধ্বান্ত এই সাত স্বরের পরিচয় পাই এবং আগেই অভিনিহিত, প্রাশ্লিষ্ট, জাত্য, ক্ষৈপ্র, পাদবৃত্ত, তৈরবঞ্জন ও তিরোবিরাম এই সহকারী সাত স্বরের উল্লেখ করা হয়েছে। প্রথমাদি স্বরই সামগানের প্রধান আশ্রয়। সকল বৈদিক শাখাই যে সম্পূর্ণ সাতস্বর সামগানে ব্যবহার করতেন তা নয়, পুষ্পসূত্রকার পুষ্পর্ষি ও শিক্ষাকার নারদ বলেছেন কৌথুম ও রাণায়নীয়েরা গানে মাত্র সাতস্বর ব্যবহার করতেন, কিন্তু জৈমিনীয়েরা ছ'টি স্বর ও অপরাপর শাখারা গানে পাঁচ স্বর ব্যবহার করতেন। ডঃ বার্নেল সামগান নিয়েও আলোচনা করেছেন[২১] এবং তাঁর প্রচেষ্টা কতকাংশে প্রশংসনীয়। সামগান অত্যন্ত প্রাচীন একথা তিনি স্বীকার করেছেন। তিনি বলেছেন: "I think it will be found sufficient to show *oldest* Indian music was"। তাঁর অনুসন্ধানের মালমশলা ছিল ডঃ হগ্, অধ্যাপক রথ্ ও জার্মাণ (Dr. Haug, Prof. V. Roth, J. Germen) প্রভৃতি পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের ভারতীয় বৈদিক সাহিত্যের কয়েকখানি ইংরাজী অনুবাদ। ডঃ বার্নেল বলেছেন: "The foundation of these chants unquestionably very old"। "Chants" অর্থে সামগান। তাঁর আলোচনায় তিনি সামগানের প্রাচীনত্বের কৌলীন্য রক্ষা করেছেন সত্য, কিন্তু সমগ্র ও সুপরিস্ফুটভাবে তা অনুশীলন করেন নি। সামগান সম্বন্ধে বলতে গিয়ে তিনি প্রথমে স্বরলিপি (notation) নিয়ে আলোচনা করেছেন এবং দক্ষিণ-ভারতের অসংখ্য সংগৃহীত স্বরলিপির পাণ্ডুলিপি (manuscripts) তাঁকে এ'বিষয়ে বেশী সাহায্য করেছে।

২১। স্যর সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর-সংকলিত *Indian Music by Various Authors*, pt. II (pp. 407—412)-এ ডঃ বার্নেল "The Sāman Chants" সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন।

সামগানে স্বরের প্রয়োগব্যাপারে ডঃ বার্ণেল সামবিধানব্রাহ্মণ, আর্ষেয়ব্রাহ্মণ ও নারদীশিক্ষার ইংরাজী অনুবাদের বিশেষভাবে সহায়তা নিয়েছেন। তিনি এক জায়গায় আর্ষেয়ব্রাহ্মণের উপর সায়ণাচার্যের ভাষ্যের উল্লেখ করেছেন এবং বলেছেন সামবিধানে স্বর আরম্ভ হয়েছে যেমন 'ক্রুষ্ট' থেকে, আর্ষেয়ভাষ্যে আরম্ভ হয়েছে তেমনি 'প্রথম' থেকে। তিনি বলেছেন : "These again partly correspond to the *shaḍja*, *rishabha gāndhāra*, *madayama*, *panchama*, *dhaivata* and *nishāda* of usual music"। কিন্তু সামগানের আলোচনায় তিনি বিশেষ কোন বৈশিষ্ট্য দেখাতে পারেন নি। তিনি আগাগোড়া আচার্য সায়ণকে অনুসরণ করেছেন, অথচ নারদের কথা উল্লেখ করেন নি। কিন্তু আচার্য সায়ণের স্বরবিভাগ সম্পূর্ণ আধুনিক, প্রাচীনতার দিক থেকে নারদের বিভাগই বরং বেশী আদরণীয়। নারদ বলেছেন সামগানের স্বরবিকাশ অবরোহণগতিতে (downward movement), আর আচার্য সায়ণ বলেছেন তার সম্পূর্ণ বিপরীত অর্থাৎ আরোহণ-গতিতে। ডঃ বার্ণেল কিন্তু এ'সকল বিভাগ বা বিকাশবৈচিত্র্যের কোন উল্লেখ করেন নি। তিনি উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিতের কথা উল্লেখ করেছেন, কিন্তু তাদের সকল-কিছু বিকাশ নিয়ে আলোচনা করেন নি। আধুনিক সাত স্বরের উৎপত্তির কথাও তিনি বলেছেন, কিন্তু ক্যামন কোরে বিকাশের ভিতর দিয়ে সাত স্বরের সৃষ্টি হোল তার কোন সন্ধান তিনি দিতে পারেন নি। তিনি হাগব্যাণ্ড (Hugband, 840-930 A. D.) গ্রিগোরিয়ান 'Plain Chant'-এর সঙ্গে উদাত্তাদি তিন স্বর থেকে সাত স্বরের যে উৎপত্তি হয়েছে তার একটা তুলনামূলক পরিচয় দিয়েছেন মাত্র। যেমন,

(ক) হাগ্‌ব্যাণ্ডের স্বরবিভাগ :

So, La, Si, Ut	Ri, Mi, Fa, Sol
grades	*finales*
La, Si, Ut, La	Mi, Fa, Sol, La
Supeiores	*excellents*

(খ) ভারতীয় স্বরবিভাগ :

উদাত্ত	অনুদাত্ত	স্বরিত
নিষাদ, গান্ধার	ঋষভ, ধৈবত	ষড়্‌জ, মধ্যম, পঞ্চম

এখানে ডঃ বার্ণেলের প্রচেষ্টার সার্থকতা অত্যন্ত কম, কেননা হাগ্-ব্যাওের gardes, finales, superiores এবং excellents—এই চার ভাগ ভারতীয় উদাত্তাদি বা মন্দ্র, মধ্য ও তারের সঙ্গে সামান্য-কিছু সাদৃশ্য থাকলেও তা কেবল উচ্চ, নীচ ও মধ্য স্বরের উচ্চারণের দিক থেকে করা হয়েছে, নচেৎ হাগব্যাওের বিভাগে একই স্বরের বার বার প্রয়োগ আছে, আর বৈদিক উদাত্তাদির বেলায় তা নাই। ডঃ বার্ণেল প্রকৃতি ও বিকৃতি স্বর নিয়ে যতটুকু আলোচনা করেছেন তা আগেই উল্লেখ করেছি। প্রকৃতি প্রেঙ্খ, নমন, কর্ষণ, বিনত প্রভৃতি সাত স্বরকে তিনি 'purely modern' বলেছেন। তাঁর মতে 'বিনত' গ্রামগেয়গানে ও 'প্রেঙ্খ' উহগানে ব্যবহৃত হোত: "*Vinata* occurs in the *grāmegeyagāna*, *prenkha* is put in the *uha*"। অত্যুৎক্রম ও সম্প্রসারণ স্বরের কথাও তিনি উল্লেখ করেছেন। সামগানে যে "হুম্" শব্দ ব্যবহৃত হোত তাকে তিনি হিঙ্কারের নামান্তর বলেছেন। 'পুষ্পসূত্র'[২২] থেকে শাখাভেদে স্বর-প্রয়োগের কথা তিনি উল্লেখ করেছেন।

ঋকৃতন্ত্রের আলোচনায় বেদের প্রাতিশাখ্যগুলিতে গান ও স্বরের কাহিনী সম্বন্ধেই আলোচনা করা হোল। প্রকৃতপক্ষে ঋকৃতন্ত্রের ভিতর বৈদিক সামগানের যতটুকু মালমশলা পাওয়া যায় তা অতি সামান্য। ঋকৃতন্ত্রের প্রথম, চতুর্থ ও ষষ্ঠ প্রপাঠক তিনটিতে মাত্র নাদ তথা শব্দ, গাথা, সাম, উদাত্ত অনুদাত্ত ও স্বরিত স্বর সম্বন্ধে আলোচনা করা হয়েছে। যেমন,

(১) শ্বাসো নাদ ইতি শাকটায়নঃ।—১ম প্রপাটক

(২) গাথাসু চ।
গাথাসু চ দ্বিমাত্রমন্তরং (নিত্যাবিরেতি) ভবতি।—৪র্থ প্রপাঠক

(৩) ত্রিমাত্রং সমাসু।৯
ত্রিমাত্রমন্তরং সামসু বেদিতব্যঃ ভক্ত্যান্তেষু।

(৪) উদাত্তমুৎ॥১
উদাত্তমুৎসংজ্ঞং ভবতি। উচ্চমিত্যর্থঃ।—৬ষ্ঠ প্রপাঠক

(৫) আদ্যর্ধমাত্রা স্বরিতম্।৩
আদ্যার্ধমাত্রা উৎসংজ্ঞা ভবতি। তৎ স্বরিতং নাম।

২২। 'পুষ্পসূত্র' সামবেদের প্রাতিশাখ্য। ডঃ বার্ণেল বোধহয় ভুলক্রমে 'পুষ্প'-শব্দ থাকার জন্য "ফুলসূত্র" বোলে উল্লেখ করেছেন।

'স্বরিত' স্বরসম্বন্ধে বৃত্তিকার বিশদভাবে আলোচনা করেছেন। অধ্যাপক সূর্যকান্ত শাস্ত্রী বলেছেন: "*Svarita* is nothing but a combination of *udātta* and *anudātta*, and its first half mora which is *udātta*, is called *svarita*, the rest *prachaya* of the chandogas. Cf.

> অত উর্ধ্বং প্রবক্ষ্যামি হ্র্চিকং তু স্বরত্রয়ম্ ।
> উদাত্তশ্চানুদাত্তশ্চ তৃতীয়ঃ প্রচয়স্বরঃ ॥

বৃত্তিকার 'স্বরিতনিরূপণম্' বিশ্লেষণপর্যায়ে স্বরিতের রূপ নির্ধারণ করতে অনুদাত্ত, উদাত্ত ও প্রচয় স্বর-তিনটির পরিচয় দিয়েছেন। সুদীর্ঘ আলোচনার পর তিনি উদাত্তের প্রথম অর্ধমাত্রাকে 'স্বরিত' স্বর বলে স্বীকার ক'রে বলেছেন 'স্বরিত' বলতে এছাড়া আর অন্য কোন স্বর নয়: "তস্মাদাদ্যার্ধমাত্রোদাত্ত এব স্বরিতঃ। ন স্বরিতং নাম স্বরান্তর-মস্তীতি"।

২ ॥ ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্য ॥

পূর্বে বলা হয়েছে প্রাতিশাখ্যের উদ্দেশ্য শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণ নির্ণয় করা। কোন কোন ভাষ্যকারের মতে প্রাতিশাখ্য অর্থে শিক্ষাশাস্ত্র, কিন্তু ভাষ্যকার উবটের মতে প্রাতিশাখ্য অর্থে শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণ। ঋগ্বেদ-প্রাতিশাখ্যে ১৮টি পটল (অধ্যায়) তিন ভাগে ভাগ করা হয়েছে। প্রতিটি ভাগে আবার ৬টি কোরে পটল। প্রতিটি পটল বর্গে বিভক্ত। প্রতিটি বর্গে সাধারণত ৫টি ক'রে পরিচ্ছদ (stanza) এবং প্রতিটি পরিচ্ছেদ (একমাত্র শেষেরটি) তিন থেকে ছটি ভাগে বিভক্ত। ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্য কতকাংশ অনুষ্টুপ ও কতকাংশ ত্রিষ্টুপ বা জগতী ছন্দে লেখা। অষ্টাদশ পটলে ইন্দ্রবজ্র বা উপজাতি ছন্দেরও অন্তর্নিবেশ দেখা যায়।

ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্য ঋষি শৌনক রচনা করেছেন বোলে অনেকে মন্তব্য প্রকাশ করেন, কিন্তু অধ্যাপক এগেলিঙ, অধ্যাপক ম্যাকডোনাল, ডঃ মঙ্গলদেব শাস্ত্রী প্রভৃতির মতে একজনের লেখা নয়, ভিন্ন ভিন্ন সময়ে বিভিন্ন গুণী প্রাতিশাখ্য রচনা করেছেন। ডঃ মঙ্গলদেব শাস্ত্রী বলেছেন: " * * and the text, as it has come down to us, cannot be the work cf one and the same author"। ডঃ বটকৃষ্ণ ঘোষ বলেছেন: "Particularly for the Rikprātiśākhya, it is important to note that its last eight patalas are certainly later than the first ten"। ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের ভাষ্যরচনা ও তার রচয়িতা নিয়েও মতদ্বৈত আছে। ডঃ শাস্ত্রীর মতে "অষ্টৌ সমানাক্ষরাণ্যাদিতঃ" এই ১।১ সূত্র থেকে উবট ভাষ্য আরম্ভ করেছেন। ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের উপর পার্ষদবৃত্তি বা পার্ষদব্যাখ্যা নামেও একটি ভাষ্য আছে। বিষ্ণুমিত্র এই ভাষ্য রচনা করেছিলেন। এই বৃত্তির শেষে আছে: "ইতি শ্রীদেবমিত্রসুতবিষ্ণুমিত্রকৃতে প্রাতিশাখ্যে বর্গদ্বয়বৃত্তিঃ"। মোটকথা প্রাতিশাখ্যের কতকাংশের ভাষ্য রচনা করেছিলেন উবট ও কতকাংশের বিষ্ণুমিত্র এবং কতকাংশ আবার অন্যান্য বৃত্তি বা ভাষ্যকার। এই ভাষ্য বা বৃত্তি রচনা নিয়েও মতদ্বৈত কম নেই। অধ্যাপক রথ, ম্যাক্স-মুলার, এগেলিঙ, কিথ প্রভৃতি পণ্ডিতেরা উবট ও বিষ্ণুমিত্রের ভাষ্য ও বৃত্তির বৈষম্য ঠিক অনুধাবন করতে পারেন নি, আর তার জন্য উবটকে তাঁরা ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের সম্পূর্ণ ভাষ্যের রচয়িতা বোলে ভুল করেছেন। অধ্যাপক

রেগ্‌নাইয়ার সর্বপ্রথম ভাষ্যগুলির প্রার্থক্য অনুধাবন করতে সক্ষম হয়েছিলেন। ডঃ মঙ্গলদেব শাস্ত্রী অধ্যাপক রেগ্‌নাইয়ারের মতানুবর্তী। ডঃ শাস্ত্রী বলেছেন : " * * prove beyond doubt that at least the first few chapters of ther vṛtti (*Pārṣada-vṛtti*) are earliar indate thou Uvata's commentary"। এক্ষণে উবট ও বিষ্ণুমিত্রের মধ্যে পারস্পরিক সম্পর্ক কি এই নিয়ে আলোচনা করার সময় ডঃ শাস্ত্রী বলেছেন অনেকে বিষ্ণুমিত্রকে বর্গদ্বয়বৃত্তি ও বৃত্তিপরিচিতিতে উল্লিখিত "সূত্রভাষ্যকৃতঃ" প্রভৃতি লেখার রচয়িতা বলেন, কিন্তু প্রাতিশাখ্যের ৯ম পরিচ্ছেদের ভাষ্যে যেমন "উত্তরত্রাপি বিবরেষ্যিামঃ" প্রভৃতি বাক্যের অবতারণা করা হয়েছে তা থেকে একথা স্পষ্টভাবে বলা যায় বর্গদ্বয়বৃত্তি বিষ্ণুমিত্র রচনা করেন নি ("It is clear from his remark উত্তরাত্রাপি বিচারয়িষ্যামঃ (stanza 9) that he could not have writien this বর্গদ্বয়বৃত্তি alone")। এথেকে অনুমান ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের ভাষ্য উবট বা বিষ্ণুমিত্র কেউই এককভাবে রচনা করেন নি।

ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্য অন্যান্য প্রাতিশাখ্যগুলির চেয়ে বেশ প্রাচীন ("the earliest Prātiśākhya")। ডঃ বটকৃষ্ণ ঘোষের মতে প্রাতিশাখ্যের উদ্দেশ্য শিক্ষা অথবা শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণ নির্ণয় করা হোলেও আসল লক্ষ্য পদপাঠ ও সংহিতাপাঠের প্রতীয়মান প্রার্থক্য নির্ধারণ করা ও তারই জন্য প্রাতিশাখ্য পদপাঠকে 'প্রকৃতি' ও সংহিতাকে 'বিকৃতি' বোলে প্রসঙ্গ আরম্ভ করে। প্রাতিশাখ্যের কাজই সেজন্য পদপাঠ ও সংহিতার মধ্যে পার্থক্যের কারণ বিশ্লেষণ করা, তারি জন্য সন্ধি, মাত্রা, ছন্দ প্রভৃতি তাতে আলোচিত হয়েছে।

অধ্যাপক গোল্ডষ্টুকার ঋক্‌প্রাতিশাখ্যকে পাণিনির অষ্টাধ্যায়ীরও পরবর্তী বলেন, কারণ ব্যাড়ি, ব্যালি বা দাক্ষ্যায়ণ যে পাণিনীয় সূত্রের উপর 'সংগ্রহ' রচনা করেছিলেন ঋষি শৌনক তাঁর ঋক্‌প্রাতিশাখ্যে তার উল্লেখ করেছেন।[২৩]

২৩। এথানে উল্লেখযোগ্য যে, গোল্ডষ্টুকার ঋক্‌প্রাতিশাখ্যকে পাণিনীয় অষ্টাধ্যায়ীরও পরবর্তী গ্রন্থ বোলে অভিমত প্রকাশ করেন এবং পণ্ডিত ম্যাক্স-মূলার তা স্বীকার করেন নি। কিন্তু ঋক্‌প্রাতিশাখ্যের কয়েক জায়গায় ঋষি শৌনক ব্যাড়ি ও ব্যালির নামোল্লেখ করেছেন। যেমন ৩য় পটলের ২৮ সূত্রে আছে : "উভে ব্যালিঃ সমস্বরে"। উবট বলেছেন : ব্যালিস্ত্বাচার্য উভে অন্ত্যে মাত্রে * *"। ১৩শ পটলের ৩৭ সূত্রে আছে : "ব্যালির্নানিক্যমনুনাসিকং বা"। উবট বলেছেন : ব্যালিরাচার্যঃ সর্বমনুস্বারং" প্রভৃতি। শাকল্য, শাকটায়ন, গৌতম প্রভৃতি

কিন্তু পণ্ডিত ম্যাক্স-মূলার তা স্বীকার করেন না। আসলে বৈদিক ব্যাকরণ প্রাতিশাখ্যগুলির মধ্যে ঋক্‌প্রাতিশাখ্যই প্রাচীন। তবে প্রাতিশাখ্যে সঙ্গীতের আলোচনায় আমরা সকলের চেয়ে প্রাচীন ঋক্‌প্রাতিশাখ্যের প্রসঙ্গ প্রথমে না ক'রে তার স্থানে ঋক্‌তন্ত্রের আলোচনা করেছি এজন্য যে, প্রাতিশাখ্যের বিষয়বস্তু ঋক্‌তন্ত্রে বেশী—যদিও সঙ্গীতের আলোচনা তাতে কম।

ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের আঠারটি পঠল। তারা আবার তিনটি অধ্যায়ে বিভক্ত। প্রত্যেকটি পটল ভিন্ন ভিন্ন বর্গে বিভক্ত ও প্রত্যেকটি বর্গে পাঁচটি কোরে পরিচ্ছেদ। অনেকের মতে ঋক্‌ভাষ্যের শেষের দশটি পরিচ্ছেদের কোন ঐতিহাসিকতা নেই, অর্থাৎ ঐ দশটি পরিচ্ছেদ পরবর্তী যুগে জুড়ে দেওয়া হয়েছিল, সুতরাং তাদের প্রামাণ্যের অভাব আছে। এ'বিষয়ে পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের অভিমতও উল্লিখিত হয়েছে।

পণ্ডিত বিষ্ণুমিত্র তাঁর দু'টি বর্গবৃত্তিতে বলেছেন বেদাভ্যাস পাঁচ রকমভাবে বিহিত: অধ্যয়ন, বিচার, অভ্যসন, জপ ও অধ্যাপন। বৈদিক যুগের মাঝামাঝি সময়ে বেদসাহিত্যের যখন পঠনপাঠন ছিল তখন গোড়ার দিকে মুখে মুখে পাঠাভ্যাসের প্রচলন ছিল, পাঠ ও আবৃত্তি দ্বারাই বেদার্থ বা বেদজ্ঞান লাভ করা যেত। এজন্য বিষ্ণুমিত্র বেদাভ্যাসের কথা প্রাতিশাখ্য-আলোচনার মুখবন্ধে উল্লেখ করেছেন।

বিষ্ণুমিত্র ব্রহ্মের পর, অবর ও পরাবর তিনটি রূপ বা বিকাশের কথা উল্লেখ করেছেন। পরে প্রথম শ্লোকের রূপ বা বিকাশের কথা উল্লেখ কোরে তিনি বলেন ব্রহ্মজ্ঞানলাভই মানুষের চরমলক্ষ্য, কিন্তু শব্দব্রহ্মের সম্যক্ জ্ঞান ছাড়া সে লাভ সম্ভব নয়। তাই পরমব্রহ্মের উপলব্ধির আগে শব্দব্রহ্মের জ্ঞান লাভ করা চাই। তিনি বলেছেন: "ইতি শব্দব্রহ্মজ্ঞানপূর্বকং পরংব্রহ্মজ্ঞানম্"। মন্ত্রদ্রষ্টা ঋষিরা বেদের আত্মা বলতে বলেছেন: "বেদাত্মা বেদনিধিঃ পদ্মগর্ভ পরমং আদিদেব ইত্যেবমাদিভিঃ"। বেদকে জানতে হোলে বেদের আত্মারূপ ব্রহ্মকে জানা উচিত, কিন্তু মন ও প্রাণের সংযোগে এই ব্রহ্মজ্ঞান লাভ করা যায়।

আচার্যদের মতো ঋক্‌প্রাতিশাখ্যে ব্যাড়ি বা ব্যালির নামোল্লেখ থাকায় শৌনককে ব্যাড়ি বা ব্যালিরও পরবর্তী বা সমসাময়িক আচার্য ও গ্রন্থকার বোলে মনে করার যে কারণ নাই তা বলা যায় না।

শৌনক ঋক্‌প্রাতিশাখ্যে "এতে স্বরাঃ" এই ৩য় সূত্রে স্বরের পরিচয় দিয়েছেন। ভাষ্যকার উবট 'স্বর' বলতে বলেছেন: "স্বর্যন্তে শব্দ্যন্ত ইতি স্বরাঃ"। যেমন অ, আ, ই ঈ প্রভৃতি স্বর। হ্রস্ব, দীর্ঘ ও প্লুত তিন রকম স্বর। ঋক্‌প্রাতিশাখ্যের ২৭ থেকে ৩০ শ্লোক পর্যন্ত হ্রস্ব, দীর্ঘ ও প্লুত স্বরের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। 'হ্রস্ব'-স্বর বলতে যা একমাত্রাকাল স্থায়ী, দু'মাত্রাকাল স্থায়ী স্বর 'দীর্ঘ' এবং তিনমাত্রাকাল স্থায়ী 'প্লুত'-স্বর। তাছাড়া অর্ধমাত্রা-কালস্থায়ী স্বর আছে। তৃতীয় পটলের প্রথম সূত্রে উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত স্বর-তিনটির পরিচয় দেওয়া হয়েছে। উবট বলেছেন: "উদাত্তশ্চানু-দাত্তশ্চ স্বরিতশ্চ সংক্ষেপতঃ স্বরাস্ত্রয়ো বেদিতব্যাঃ"। এখানে 'স্বর' অর্থে অক্ষর, কেননা তার পরের সূত্রে শৌনক বলেছেন: "অক্ষরাশ্রয়াঃ", অর্থাৎ "স্বরোঽক্ষরমিত্যুক্তম্" স্বরকে অক্ষর বলে, সুতরাং উদাত্তাদি স্বর-তিনটিও অক্ষরের আশ্রয়ভূত। তাছাড়া বৈদিক জাত্য (৩।৮), ক্ষৈপ্র, অভিনিহিত (৩।১৮), প্রচয় (৩।১৯) প্রভৃতি স্বরের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। বেশীর ভাগ শিক্ষাতে ক্ষৈপ্রাদি বৈদিক সহায়ক স্বরগুলির উল্লেখ আছে। পুনরায় ৩।৩৪ শ্লোকে জাত্য, অভিনিহিত, ক্ষৈপ্র, প্রশ্লিষ্ট প্রভৃতি স্বরগুলি যে উচ্চারণকালে কম্পিত হয় ("এতে স্বরাঃ প্রকম্পন্তে") তার উল্লেখ করা হয়েছে। ঋক্‌-প্রাতিশাখ্যের ত্রয়োদশ পটলের প্রথম শ্লোকে পঞ্চবায়ুর বিবরণ আছে,

> বায়ুঃ প্রাণঃ কোষ্ঠ্যমনুপ্রদানং কণ্ঠস্য খে বিবৃতে সংবৃতে বা।
> আপদ্যতে শ্বাসতাং নাদতাং বা বক্ত্রীহায়াম্ ॥

নাভিতে প্রাণবায়ুর স্থিতি। শ্বাস ব্যাহত হলে 'নাদ' তথা শব্দের সৃষ্টি হয়: "শ্বাসং নাদমাপদ্যতে"। 'নাদ' অর্থে শব্দ। দার্শনিক দৃষ্টির পরিপ্রেক্ষিতে নাদ পরে শব্দব্রহ্মরূপে বর্ণিত হয়েছে। গোড়ার দিকে, অন্তত ঋগ্বেদ-প্রাতিশাখ্যের সময়েও 'নাদ' অর্থে শ্বাস বা বাতাসের দ্বারা আহত শব্দকে বোঝাতো। পরে অনুভূতির মাধ্যমে কারণব্রহ্মে তা রূপায়িত হয়েছিল।

ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের ৩য় পটলে ১ম থেকে পর পর সূত্রগুলিতে উদাত্তাদি স্থানস্বরের (accent tones) পরিচয় দেওয়া আছে। প্রথম সূত্রে আছে:

> উদাত্তশ্চানুদাত্তশ্চ স্বরিতশ্চ ত্রয়ঃ স্বরাঃ।
> আয়ামবিশ্রম্ভাক্ষেপৈস্ত উচ্যন্তে ॥

উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত তিনটি স্থানস্বর। তারা মুখযন্ত্রের আয়াম,

বিশ্রম ও আক্ষেপের মাধ্যমে উচ্চারিত হয়। ভাষ্যকার বলেছেন: 'আয়ামো নাম বায়ুনিমিত্তমূর্ধ্বগমনং গাত্রাণাম্। তেন য উচ্যতে স উদাত্তঃ" এবং "আক্ষেপো নাম তির্যগ্‌গমনং গাত্রাণাং বায়ুনিমিত্তম্''। উর্ধদিকে বায়ু বিতাড়িত হোলে উদাত্ত ও নিম্নদিকে অনুদাত্ত এবং মধ্যস্থানে বায়ু স্থিত হোলে স্বরিত স্বর উচ্চারিত হয়।

অক্ষরাশ্রয়াঃ ॥২

স্বর বলতে অক্ষর ("স্বরোঽক্ষরমিত্যুক্তম্। অক্ষরমাশ্রয়োভূতং যেষাং তে তথোক্তাঃ")। সুতরাং স্বরের সঙ্গে অক্ষরের ধর্ম-ধর্মী সম্বন্ধ। মোটকথা অক্ষরকে আশ্রয় কোরে উদাত্তাদি স্বর প্রকাশ পায়।

একাক্ষরসমাবেশে পূর্বয়োঃ স্বরিতঃ স্বরঃ ॥৩

যখন উদাত্ত ও অনুদাত্ত পরস্পরে মিলিত (মিলিত হোয়ে একটি অক্ষরে পরিণত) হয় তখনই স্বরিত (সমাহার) স্বরের প্রকাশ সম্ভব। ভাষ্যকার বলেছেন: "একাক্ষরসমাবেশে সতি পূর্বয়োরুদাত্তানুদাত্তয়োঃ স্বরিতঃ স্বরো নিষ্পদ্যতে''। যেমন 'ত্র্যম্বকং যজামহে' (ঋক্ ৭।৫৯।১২)।

তস্যোদাত্ততরোত্তাদাত্তাদর্ধমাত্রার্ধমেব বা ॥

অর্ধমাত্রা বা স্বরিতের অর্ধ (মাত্রা) উদাত্তের চেয়ে উচ্চ। ভাষ্যকার বলেছেন: "তস্য স্বরিতস্য স্বরস্য পৃথক্‌কৃত্য দ্বিস্বরসংভূতস্য ব্যুৎপাদ্য কথনং ক্রিয়তে। উদাত্তাৎ সকাশাদুদাত্ততরাদাবর্ধমাত্রা বেদিতব্যা। * * দ্বিমাত্রস্য স্বরস্যায়মুদাত্তাংশঃ কথিতঃ"। স্বরিতকে বিভক্ত করলে দুটি স্বরাংশ হয়। এখানে উদাত্ত এবং ঐ দুটি স্বরাংশের একটির সমষ্টিও উদাত্তরূপে পরিচিত।

অনুদাত্তঃ পরঃ স উদাত্তশ্রুতিঃ ॥৫

বাকী স্বরাংশ উদাত্তের মতো শোনালেও তা অনুদাত্ত স্বররূপে পরিচিত।

... ... ন চেৎ।

উদাত্তং বোচ্যতে কিঞ্চিৎ স্বরিতং বাক্ষরং পরম্ ॥৬

কেবল যদি উদাত্ত বা স্বরিত স্বর উচ্চাচিত না হয় তবে ভাষ্যকার বলেছেন: "চেচ্ছব্দো যদ্যর্থে। যদি ন ভবত্যুদাত্তমক্ষরং স্বরিতং বা পরম্''। পুনরায় যদি উদাত্ত বা স্বরিতের পর অনুদাত্ত থাকে তবে তাকে কম্পস্বর বলে।

উদাত্তপূর্বং স্বরিতমনুদাত্তং পদেঽক্ষরম্ ॥৭

স্বরিতের পূর্বে যদি উদাত্ত থাকে তবে তা অনুদাত্তরূপে পরিচিত।

অতোঽন্যৎস্বরিতং স্বারং জাত্যমাচক্ষতে পদে ॥৮

একই শব্দে স্বরিত যদি পৃথক হয়, অর্থাৎ উদাত্তের দ্বারা অনুসৃত না হয় তবে তাকে সাধারণ, স্বাধীন বা জাত্যস্বরিত বলে।

উদাত্তবত্যেকীভাব উদাত্তং সন্ধ্যমক্ষরম্ ॥ ১১

দুটি স্বরবর্ণের সংযোগ হোলে তাদের একটি যদি উদাত্ত হয় তবে সমগ্রটিকেই উদাত্ত বলতে হবে।

অনুদাত্তোদয়ে পুনঃ স্বরিতং স্বরিতোপধে ॥১২

কিন্তু স্বরবর্ণ-দুটির মধ্যে একটি স্বরিত হোলে সমগ্রটি স্বরিতরূপেই পরিচিত।

ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের ১৩শ পটকের ৪২ থেকের ৫০ শ্লোকগুলি বিশেষভাবে সঙ্গীতের উপাদান যুগিয়েছে। সেগুলি এখানে বিশেষভাবে তাই উল্লেখ করবো। ঋক্‌প্রাতিশাখ্যকার শৌনক বলেছেন,

ত্রীণি মন্দ্রং মধ্যমমুত্তমং চ
স্থানান্যাহুঃ সপ্তযমানি বাচঃ ॥

ভাষ্যকার উবট বলেছেন: "বাচস্ত্রীণি স্থানানি সপ্তযমানি সপ্তযমা যেষু স্থানেষু তানি সপ্তযমান্যাহুরাচার্যাঃ। তেষু মন্দ্রমুরসি বর্ততে। মধ্যমং কণ্ঠে বর্ততে। উত্তমং শিরসি বর্ততে। এতানি স্থানানি স্বরবিশেষণান্যপি ভবন্তি। যথা মন্দ্রো স্বরেণাধীয়তে। মন্দ্রয়া বাচা প্রাতঃসবনে শংসেৎ। উরসাধীয়ত ইতি"। মন্দ্র, মধ্য ও উত্তম অথবা মন্দ্র (খাদ), মধ্য ও তার (উচ্চ)। এগুলি পরবর্তীকালে সঙ্গীতে উদারা, মুদারা ও তারা তিন স্থানরূপে ব্যবহৃত হয়েছে। উদাত্ত, স্বরিত ও অনুদাত্ত তিনটি বৈদিক গানে স্বররূপে ব্যবহৃত হোলেও পরবর্তীকালে মন্দ্র, মধ্য ও তার 'স্থান'-হিসাবে যে পরিণত হয়েছে একথা তাদের উচ্চারণ ও ব্যবহারভঙ্গী দেখলেই স্পষ্ট বোঝা যায়। যাজ্ঞবল্ক্য, পাণিনি, নারদীয়, মাণ্ডুকী, লোমশী প্রভৃতি শিক্ষাগুলিতে এদের সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে উল্লেখ করা হয়েছে। ভাষ্যকার উবট মন্দ্র বা খাদ স্বরের স্থান 'উরস্'-এ ("উরসি"), মধ্যম বা মধ্যের স্থান 'কণ্ঠ' এবং উত্তম বা তারের স্থান 'শির'-স্থানে নির্দিষ্ট করেছেন। আসলে নাভিদেশে, কণ্ঠে ও তালুমূলে এই তিন স্বরের স্থিতি।

ভাষ্যকার উবট "কে তে যমা নাম" ইত্যাদির উল্লেখে যমের পরিচয় জানতে চেয়েছেন। সূত্রকার বলেছেন,

সপ্ত স্বরা যে যমাস্তে।

'যম' বলতে স্বর বোঝায়। স্বরকে কেন 'যম' বলা হয় তা পূর্বে আলোচিত হয়েছে। সংযমন অথবা নিয়ন্ত্রণ অর্থে 'যম' শব্দ ব্যবহৃত হয়েছে। স্বরসংখ্যা সাতটি ও তাদের নাম ষড়্‌জ, ঋষভ, গান্ধার প্রভৃতি। এগুলি লৌকিক স্বর। ভাষ্যে বলা হয়েছে : "যে তে সপ্ত স্বরাঃ—ষড়্‌জঋষভ-গান্ধারমধ্যমপঞ্চমধৈবতনিষাদাঃ স্বরাঃ, ইতি গান্ধর্ববেদে সমাম্নাতাঃ। তা সামস্থ—ক্রুষ্ট-প্রথম-দ্বিতীয়-তৃতীয়-চতুর্থ-মন্দ্রাতিস্বার্যাঃ (Cp. তৈ' প্রা' ২৩।১২) ইতি যে যথা নাম বেদিতব্যাঃ"। এখানে লক্ষ্য করার বিষয় প্রাতিশাখ্যকার "যে তে সপ্ত স্বরাঃ" উল্লেখ কোরে লৌকিক বা মার্গ ও দেশী সঙ্গীতের ষড়্‌জাদি সাত স্বরের উল্লেখ করেছেন ও পরে "তথা সামস্থ" কথাগুলির অবতারণা কোরে বৈদিক সামগানের ক্রুষ্টাদি সাতস্বরেরও পরিচয় দিয়েছেন। সুতরাং একথা নিশ্চিত যে, উবটের সময় সমাজে মাত্র লৌকিক স্বরের প্রচলন ছিল এবং কদাচিৎ যাগযজ্ঞে সামগান গীত হোত। তিনি লৌকিক গান্ধর্বগানের স্বর ও বৈদিক সামস্বরের বর্ণনা করলেও তাদের উভয়ের মধ্যে কি সম্পর্ক তার কোন উল্লেখ করেন নি। যাজ্ঞবল্ক্য, নারদী প্রভৃতি শিক্ষা বৈদিক উদাত্তাদি তিন স্বর থেকে লৌকিক ষড়্‌জাদি সাত স্বরের সৃষ্টির কথা অবতারণা করেছেন। 'স্বরিত' থেকে বিকাশলাভ করেছে তিন স্বর—ষড়্‌জ, মধ্যম ও পঞ্চম এবং পণ্ডিত আহোবল 'সঙ্গীত-পারিজাত' গ্রন্থে (১৭০০ খ্রী) তাদের বলেছেন "স্বয়ম্ভু" অর্থাৎ অজাত স্বর। আর একটি বিষয় এখানে লক্ষ্য করার যে, "সপ্ত স্বরা যে যমাস্তে" সূত্রের উল্লেখ থাকায় ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের রচনাকালের সময়ে স্বরের বিকাশ যে সম্পূর্ণ হয়েছিল একথা বোঝা যায়। প্রাতিশাখ্যগুলিতে তা স্বীকার করা হয়েছে।

অনেকের অভিমত যে বৈদিক সঙ্গীত অর্থাৎ সামগান ছিল মন্ত্রানুগত উচ্চারণের নিগড়ে বদ্ধ হোয়ে। উদাত্তাদি বিধিবদ্ধ উচ্চারণই ছিল সামগানের প্রাণবস্তু, আর এই যুক্তির পক্ষে নাকি যথেষ্ট প্রমাণও আছে। কিন্তু উদাত্তাদি স্বর যে স্থানস্বর ও সামগানের স্বর ক্রুষ্ট, প্রথমাদি একথাও ভিন্ন অভিমত-কারীদের মনে রাখা উচিত। ব্রাহ্মণসাহিত্য, শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলি যথাযথ অনুশীলন করলে একথাই স্বীকার করতে হবে যে, যদিও বৈদিকযুগে সামগান বেশীর ভাগ পাঁচ স্বরে গাওয়া হোত, তাহলেও সাত স্বরের বিকাশ

তখন হয়েছিল। সপ্তকাদি বিভাগ বৈদিক গানে ছিল, কেবল উদাত্তাদির বিধিবদ্ধ উচ্চারণের নিগড়েই গান বদ্ধ ছিল না। ভাষাতত্ত্ববিদ্ ও ঐতিহাসিক-মাত্রে একথা জানেন, সঙ্গীত-বিকাশের গোড়ার দিকে কথা (speech), কথাপ্রধান বা কথামূলক গান (speech-music বা recitation) এবং গান (song) এই তিন স্তরে লীলায়িত ছিল। কথামূলক গান (speech song) ছিল আবৃত্তিমূলক ও একঘেয়ে (recitative and monotonous), কেননা তখন একটিমাত্র স্বরে বা স্বরে অথবা ভুটি স্বরযোগে কথাকে প্রাধান্য দিয়ে গান করা হোত। কিন্তু সামগানের যুগে ঐ আদিম স্তরের আবরণ অপসারিত হয়েছিল, কেবল মন্ত্রানুগত উচ্চারণের নিগড়েই গান বদ্ধ ছিল না। মন্ত্রপাঠের বেলায় অবশ্য ভিন্ন ধারা ছিল। তখন আবৃত্তিপ্রধান ছিল মন্ত্র তথা মন্ত্রপাঠ। কিন্তু গানের বেলায় পাঠ থেকে ভিন্ন ধারার প্রবর্তন ছিল। তখন উচ্চ-নীচ, উদাত্ত-অনুদাত্ত বা তার-মন্দ্রের উচ্চারণে আবদ্ধ এবং তার ও মন্দ্রের ব্যবধানে প্রথমাদি বৈদিক স্বরের লীলায়ন অব্যাহত ছিল। সুতরাং সামগান গাওয়া হোত বৈদিক স্বর প্রথমাদির মাধ্যমে। এর সপক্ষে প্রমাণও যথেষ্ট আছে। গানে ক'টি স্বর ব্যবহার হোত এ'নিয়ে হয়তো মতভেদ থাকতে পারে। চার স্বরে গান গাওয়ার রীতি ছিল কম, কেননা বেশীর ভাগ সামগান গাওয়া হোত পাঁচ স্বরে কিংবা ছয় স্বরে। শাখাভেদে সাত স্বরে গানও গাওয়া হোত তা বলেছি।

বৈদিক স্বরগুলিও বিলম্বিত, মধ্য ও দ্রুত এই তিনভাবে উচ্চারিত অর্থাৎ গীত হোত। ঋক্‌প্রাতিশাখ্যকার তাই বলেছেন,

তিস্রো বৃত্তীরুপদিশন্তি বাচো,
বিলম্বিতাং মাধ্যমাং চ দ্রুতাং চ ॥

ভাষ্যকার উবট ছাত্রদের পক্ষে বেদাধ্যয়ন ও শিক্ষকদের পক্ষে ছাত্রদের অধ্যাপনবিষয়ে দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত ক্ষণভেদ স্বীকার করেছেন। সূত্রকারের অভিমত অনুসারে দেখা যায় ৪৭ সংখ্যক "বৃত্ত্যন্তরে কর্মবিশেষ-মাহুঃ" সূত্রের মর্যাদা অনুযায়ী বিলম্বিত লয়ে 'প্রাতঃসবন', মধ্যম লয়ে 'মাধ্যন্দিন' ও দ্রুত লয়ে সবন হোমাদি কার্যের অনুষ্ঠান করতে প্রাচীন আচার্যেরা উপদেশ দিয়েছেন। এ' ধারা ক্রমশঃ সঙ্গীতে প্রবেশ করেছিল, কেননা বেদপাঠ, বেদাধ্যাপন ও বৈদিক যাগাদিকর্মে মাত্রাক্রমকে অনুসরণ কোরে যেমন অভ্যাসে দ্রুত, প্রয়োগে মধ্য এবং শিষ্যদের উপদেশদানকালে

বিলম্বিত লয়ের উপদেশ দেওয়া হোত তেমনি কালসাম্যরক্ষার জন্য মাত্রার ব্যবহারও প্রচলিত ছিল। যেমন ৪৮ সংখ্যক সূত্রে বলা হয়েছে: "মাত্রাবিশেষঃ প্রতিবৃত্ত্যুপৈতি"। আচার্য উবট এর ভাষ্যে বলেছেন: "বৃত্তিং বৃত্তিং প্রতিবৃত্তি মাত্রাবিশেষো মাত্রাধিক্যমুপৈত্যুপগচ্ছতি। দ্রুতায়াং বৃত্তৌ যে বর্ণান্তে মধ্যমায়াং ত্রিভাগাধিকা ভবন্তি। তথা মধ্যমায়াং যে বর্ণান্তে বিলম্বিতায়াং ত্রিভাগাধিকা ভবন্তি। চতুর্ভাগাধিকা ভবন্তীত্যেক ইতি"। এরপরই ৪৯ সংখ্যক সূত্রে ঋষি শৌনক বলেছেন,

অভ্যাসার্থে দ্রুতাং বৃত্তিং প্রয়োগার্থে তু মধ্যমাম্।
শিষ্যাণামুপদেশার্থে কুর্যাদ্ বৃত্তিং বিলম্বিতাম্॥

সঙ্গীতশাস্ত্রীরা যেমন সাতস্বরকে পশুপক্ষীদের অন্তিম স্বর থেকে সৃষ্ট বলেছেন, সূত্রকার শৌনকও তেমনি মাত্রার পরিমাণ নির্ণয় করেছেন পশুপক্ষীদের ডাক থেকে। নীলকণ্ঠ পাখীর (চাষ) ডাক বা শব্দ একমাত্রা-পরিমাণ, বায়স বা কাকের শব্দ দু'মাত্রা ও শিখীর বা ময়ূরের শব্দ তিন মাত্রা-পরিমাণ। তিনি বলেছেন,

চাষস্তু বদতে মাত্রাং দ্বিমাত্রাং বায়সোঽব্রবীৎ।
শিখী ত্রিমাত্রো বিজ্ঞেয় এষ মাত্রাপরিগ্রহঃ॥

"এষ মাত্রাপরিগ্রহঃ"—এভাবেই পশুপক্ষীদের ডাক বা শব্দের ক্ষণ-পরিমাণ অনুসরণ কোরে মাত্রার সৃষ্টি হয়েছিল॥

ঋগ্বেদপ্রতিশাখ্যের ১৬শ পটল (পরিচ্ছেদ) আরম্ভ হয়েছে ছন্দপ্রসঙ্গ নিয়ে। গায়ত্রী, উষ্ণিক্, অনুষ্টুপ্, বৃহতী, পঙক্তি, ত্রিষ্টুপ, জগতী এই সাতটি ছন্দ বেদপাঠে তথা বেদাভ্যাসে দরকার হোত। ছন্দগুলি সামগানে ব্যবহৃত হোত। কি দেবতা ও কি অসুর উভয়েই এই সাত ছন্দ ব্যবহার করতেন: "দৈবান্যপি চ সপ্তৈব" (১৬।৩), "সপ্ত চৈবাসুরাণ্যপি" (১৬।৪)।

প্রাতিশাখ্যে ছন্দগুলির অধিদেবতা কল্পনা করা হয়েছে এবং এভাবে পরবর্তীকালে সঙ্গীতের স্বর এবং রাগের দেবতা কল্পিত হয়েছিল। ভারতবর্ষে সকল-কিছুর মর্মকথা আধ্যাত্মিকতায় পূর্ণ। অধ্যাত্ম সম্পদ ও ধর্মানুভূতিকে কোনদিন কোন-কিছু থেকে বাদ দেওয়া হয় নি। সেজন্য বর্ণচাতুর্য ও রসমাধুর্য প্রভৃতি সকল-কিছুর পিছনে দেবতা কল্পিত হয়েছে। যেমন ১৭ পটলের ১০ম সূত্রে বলা হয়েছে: "বিচ্ছন্দা বায়ুদেবতা"। বর্ণপ্রসঙ্গে উল্লিখিত হয়েছে,

শ্বেতং চ সারঙ্গমন্তঃ পিশঙ্গং কৃষ্ণমেব চ।
নীলং চ লোহিতং চৈব সুবর্ণামিব সপ্তমম্।
অরুণং শ্যামগৌরে চ বভ্রু বৈ নকুলং তথা।

শ্বেত শঙ্খবর্ণ গায়ত্রীছন্দ ইত্যাদি। গোপথব্রাহ্মণ, শাঙ্খ্যায়ণশ্রৌতস্ত্রসূত্র, তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্য, বাজসনেয়িপ্রাতিশাখ্য, আশ্বলায়নেশ্রৌতসূত্র প্রভৃতিতেও স্বর, স্থান, ছন্দ, প্রভৃতি সম্বন্ধে কিছু কিছু আলোচনা আছে।

৩ ॥ সামপ্রাতিশাখ্য পুষ্পসূত্র ॥

'পুষ্পসূত্র' সামবেদের প্রাতিশাখ্য। এর রচয়িতা পুষ্পর্ষি। পুষ্পর্ষিকে অধিকাংশ মনীষী ঋকৃতন্ত্রের গ্রন্থকার ঔদব্রজীর সঙ্গে অভিন্ন বলেন। পণ্ডিত সূর্যকান্ত শাস্ত্রী বলেন: "A treatise on the SV. by the name *puspasūtra,* where the word *'puspa'* is strongly suggestive of Puspayasas (Puspayasas Audavraji) and the suggestion is strengthened by the colophon of a MS. which reads: ঔদব্রজীকৃতং পুষ্পসূত্রম্"। তিনি আরো বলেছেন ঔদব্রজী 'ঋকৃতন্ত্র' রচনা করেন এবং তিনিই 'সামতন্ত্র', 'পুষ্পসূত্র' ও ভাষার ওপর একখানি ব্যাকরণ রচনা করেন ("who also wrote *Sāmatantra, Puspasūtra* and a grammer on *bhāṣā*)। এ'সম্বন্ধে 'ঋকৃতন্ত্রে সঙ্গীত' আলোচনায় উল্লিখিত হয়েছে।

ডঃ কালাণ্ড পঞ্চবিংশব্রাহ্মণের মুখবন্ধে (*Introduction,* chapt. II p. XIII) 'পুষ্পসূত্র'-কে সামগীতের চয়নগ্রন্থ বলেছেন। তিনি বলেন 'পুষ্পসূত্র' উহ ও উহ্যগানের প্রবর্তনকালের চেয়েও প্রাচীন ("we have now to prove our assertion that even the *Puspasūtra* is older than *Uha* and *Uhyagānas*")। কিন্তু সকলে এই মত গ্রহণ করেন না। ("an assertion not accepted by all scholars")। পুষ্পসূত্র সম্বন্ধে ডঃ কালাণ্ড বলেছেন: "It is highly probable that amongst the Sāmavedic Brāhmiṇs, in early times, certain rules were established and handed down by oral tradition for the adaptation (the *uha*) of the sāmans in the *grame* and *araṇyegeya ganas,* that these rules were atlast collected and arranged in a book (our *Puspasūtra*) * *"। তাছাড়া ডঃ কালাণ্ড আবার বলেছেন (পৃ XIII): "These rules for adaptation were then fixed and systematically arranged in a special book: the *Puspasūtra*"। কিন্তু সামগানগুলিকে পুষ্পসূত্রের নির্দেশ অনুযায়ী তাড়াতাড়ি ব্যবহারোপযোগী করার জন্য আরো দুখানি বই 'উহগান' ও 'উহ্য' রহস্যগান রচিত হয়েছিল। উহগানকে ডঃ

কালাণ্ড গ্রামেগেয়গানের অন্তর্ভুক্ত যজ্ঞের উপযোগী সামগানের ও উহ্ বা রহস্যগানকে অরণ্যেগেয়গানের অন্তর্গত যজ্ঞীয় সামগানের গ্রন্থ বলেছেন। শেষোক্তকে তিনি সুপ্রাচীন সামবেদসাহিত্যের ইতিহাস বোলে উল্লেখ করেছেন ("This is according to my view the history of the oldest Sāmavedic texts")।

পরবর্তী যুগে অজাতশত্রু পুষ্পসূত্রের ভাষ্য রচনা করেন। অজাতশত্রু একজন শাস্ত্রজ্ঞ পণ্ডিত। প্রকৃতপক্ষে ৫ম প্রপাঠক থেকে তিনি "শ্রীসামবেদায় নমঃ" বোলে তাঁর ভাষ্য আরম্ভ করেছেন। পুষ্পসূত্র দশটি মাত্র প্রপাঠক বা অধ্যায় তাদের মধ্যে নবম প্রপাঠকেই সামগানসম্বন্ধে বিশেষভাবে বর্ণনা আছে। উহ্গান পুষ্পসূত্রের অনেক পরে রচিত এই মতবাদ ডঃ কালাণ্ডপ্রমুখ পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরা স্বীকার করলেও উহ্ ও রহস্যগানের বিবরণ এবং উদাহরণও পুষ্পসূত্রে বড় কম নেই। পুষ্পসূত্রের অষ্টম প্রপাঠকের পঞ্চমী কণ্ডিকায় উল্লেখ আছে: "উহ্গানে যোনিবৎস্বরাঃ"। অজাতশত্রু এর ভাষ্যে বলেছেন: "উহ্গানে যোনিবৎস্বরা ভবন্তি ইতি প্রকৃত্যাপদেন কৃতং উহ্গীতৌ যোনিবৎস্বরাঃ ক্রুষ্টাদয়ঃ"। ক্রুষ্টাদয়ের 'আদি' বলতে প্রথম, দ্বিতীয় প্রভৃতি স্বর। তাছাড়া ৯ম প্রপাঠকের ২য় কণ্ডিকায় যে ৩য় শ্লোকটি পাওয়া যায় ডাঃ বার্ণেল ও মনীষী সাইমনের অভিমতে তা সম্পূর্ণভাবে পুষ্পসূত্রে উহ্গানেরই নির্দেশ হিসাবে বুঝতে হবে। যেমন,

> সন্ধিবৎপদবদ্গানমন্ত্বমার্ভাবমেব চ।
> প্রশ্লেষাশ্চাথ বিশ্লেষা উহে ত্বেবং নিবোধত॥

সূর্যকান্ত শাস্ত্রী এ' সম্বন্ধে বলেন: "We know that the *Prātiśakhyas*, which teach how to turn the *padas* into *Samhitā*, are centuries later than the *Samhitās*, and the same may be said with regarn to the *Puspasūtra*. In reality, this treatise belongs to the third strata of the Sāmavedic literature, *i. e.*, the analytic literature, which consisted of *Riktantra*, *Sāmatantra*, *Akaṣra-tantra* and numerous other works."[২৪]

২৪। Cf. *Riktantram* (Lahore, 1933): Introduction, p. 30.

পুষ্পর্ষি ও ভাষ্যকার অজাতশত্রু উভয়ে রাণায়নীয়, শাঠ্যায়ন, তাণ্ডব্রাহ্মণ প্রভৃতিতে বিহিত উৎগীতির বা বিভিন্ন স্বাধ্যায়ে প্রযুক্ত স্বরভেদের কথা উল্লেখ করেছেন। 'গণগীতি'-র (একসঙ্গে অনেকের গান গাওয়ার পদ্ধতি) প্রচলন পুষ্পসূত্রের সমাজে ছিল ("অন্যত্র গণগীতিভ্যঃ")। 'স্তোভ' গ্রামেগেয় ও অরণ্যেগেয় এই উভয় গানেই প্রচলিত ছিল। সামপ্রাতিশাখ্যে গান গাওয়ার রীতিনির্দেশের পরিচয় পাওয়া যায়, যেমন নবম প্রপাঠকের ১মা কণ্ডিকায় (পৃ ১৯৫) "অথ বিকল্পা" প্রভৃতি বাক্যের ভাষ্যে অজাতশত্রু বলেছেন: "* * ইদানীং বিকল্পা উচ্যন্তে ভাবশেষং চ, একস্মিন্ পাদে দ্বিধা গীতির্দৃশ্যতে, তত্র কিমুভয়প্রকারস্যাপি গানস্য যুগপৎপ্রয়োগো ভবতি" ইত্যাদি। পুষ্পসূত্রের ৯ম প্রপাঠকের ২য় কণ্ডিকা সঙ্গীত-উপাদানের পক্ষে বিশেষ প্রয়োজনীয়। বিশেষ কোরে ৮ম এবং ৯ম শ্লোক দু'টির দান অপরিমেয়। পুষ্পর্ষি বলেছেন,

> এতৈর্ভাবৈস্তু গায়ন্তি সর্বাঃ শাখাঃ পৃথক্-পৃথক্।
> পঞ্চস্বেব তু গায়ন্তি ভূয়িষ্ঠানি স্বরেষু তু ॥
> সামানি ষট্‌সু চান্যানি সপ্তসু দ্বে তু কৌথুমাঃ।
> ঊনানামন্যথাগীতিঃ পাদানামধিকাশ্চ যে ॥

ভাষ্যে অজাতশত্রু এ'দুটি শ্লোক নিয়ে বিশেষ কোন আলোচনা করেন নি, কেননা এদের অর্থ সুপরিস্ফুট ও সহজ। চার বেদেরই বিভিন্ন শাখা ছিল এবং 'প্রতিশাখায়াং ভব' কথাগুলি তার চাক্ষুষ প্রমাণ শাখা-বৈচিত্র্য থেকে বুঝা যায় সকল মানুষের মনের বিকাশ কোনকালে এক রকম ছিল না। বৈদিক সমাজেও রুচিভেদ ছিল। এই রুচিভেদ থেকে সম্প্রদায়ভেদ সৃষ্টি হয়েছিল। গোত্র, বংশ ও শ্রেণী অনুসারে সামাজিক ও ব্যবহারিক রীতিনীতি ভিন্ন হয় এবং তদনুযায়ী উপাস্য, উপাসনা এবং লক্ষ্য ভিন্ন হওয়া স্বাভাবিক। এভাবে একই সমাজের লোক বেদকে অনুসরণ করলেও রুচির মাপকাঠিতে অনেক-কিছুকে তারা ভিন্ন ভিন্ন ভাবে গ্রহণ কোরে একই বেদের বিভিন্ন শাখা সৃষ্টি করেছিল। বৈদিক মন্ত্রগুলির পঠনপাঠনে ও যাগকর্মে ব্যবহার করার মধ্যেও বিভিন্ন নিয়মকানুন ছিল। উচ্চারণ ও অনুষ্ঠানের মধ্যেও অনেক বিচিত্র রূপের সৃষ্টি হয়েছিল। কাজেই যজ্ঞকর্মে সামগানের রীতিও ভিন্ন ভিন্ন শাখানুসারী সম্প্রদায়ে বিভিন্ন হয়েছিল। তারা বিভিন্ন হয়েছিল মন্ত্রপ্রয়োগে, আহুতিদানে ও গানে স্বরসংখ্যার

ব্যবহারে। পুষ্পর্ষি 'সর্বাঃ শাখাঃ' বোলে কৌথুমী, রাণায়নীয়, জৈমিনীয় | প্রভৃতি শাখার নামোল্লেখ করেছেন। তাছাড়া বাজসনেয়, শৌনকেয়, গৌতমীয় প্রভৃতি শাখার নাম পাওয়া যায়। শিক্ষাকার নারদ নারদীশিক্ষায় (১৷৯—১১) কয়েকটি শাখা ও শাখাভেদে স্বরের প্রয়োগবৈচিত্র্যের উল্লেখ করেছেন,

কঠকালার্বপ্রবৃত্তেষু তৈত্তিরীয়াহ্বরকেষু চ।
ঋগ্বেদে সামবেদে চ বক্তব্যঃ প্রথমঃ স্বরঃ॥
ঋগ্বেদস্তু দ্বিতীয়েন তৃতীয়েন চ বর্ততে।
উচ্চমধ্যমসন্ধাতস্বরো ভবতি পার্থিবঃ।
তৃতীয়প্রথমক্রুষ্টান্ কুর্বন্ত্যাহ্বরকাঃ স্বরান্।
দ্বিতীয়াদ্যাস্ত মন্দ্রাং তাং স্তৈত্তিরীয়াশ্চতুরঃ স্বরান্॥

পণ্ডিত ভট্টশোভাকর শিক্ষাভাষ্যে লিখেছেন: "কঠাদিশাখাসু ঋগ্বেদে সামবেদে চ ঋগ্‌যজুষাং সামিকস্বরঃ প্রবর্ততে স্বরিতে প্রথমস্বরানুসারেণ পাঠোঽবধার্যতে প্রথমস্বরদ্বিতীয়স্বরোঋগ্বেদেঽণুক্রিয়মাণাববধার্যতে ক্রুষ্টপ্রথমস্বর-সমুদায়ানুকারশ্চ লৌকিকে ব্যবহারে প্রবর্তয় ইত্যাহ।৯। ক্রুষ্টঃ উচ্চঃ মধ্যমঃ প্রথমঃ স্বরঃ।১০। তৃতীয়াদিষু স্বরানুসারেণাহ্বরকাণাং বা পাঠঃ দ্বিতীয়াত্ত্বনু-কারেণ তৈত্তিরীয়ণাং সাম্নি তু সপ্ত স্বরা ভবন্তীত্যাহ"।১১

প্রথমশ্চ দ্বিতীয়শ্চ তৃতীয়োঽথ চতুর্থকঃ।
মন্দ্রঃ ক্রুষ্টো হ্যতিস্বার এতান্ কুর্বন্তি সামগাঃ॥
দ্বিতীয়প্রথমাবেতৌ তাণ্ডিভাল্লবিনাং স্বরৌ।
তথা শাতপথাবেতৌ স্বরৌ বাজসনেয়িনাম্॥
এতে বিশেষতঃ প্রোক্তাঃ স্বরা বৈ সার্ববৈদিকাঃ।
ইত্যেতচ্চরিতং সর্বং স্বরাণাং সার্ববৈদিকমিতি॥১২-১৪

ভাষ্য: "ছন্দোগানাং বাজসনেয়িনাং চ ব্রাহ্মণৌ গাথাস্বরৌ প্রথমদ্বিতীয়ৌ ভবত ইত্যাহ।১২। তাণ্ড্যপঞ্চবংশাদিকং ব্রাহ্মণং কৌথুমাদয়োঽধীয়ন্ত ইতি তাণ্ডিনঃ ভাল্লবিনঃ ছন্দোগা এব বাজসনেয়িনাম্।১৩। সর্ববেদেষু ভবং চরিতঃ স্বরিতম্।১৪॥"

নারদের বক্তব্য এই যে, বৈদিক প্রথমাদি স্বর সাতটি, কিন্তু বেদের বিভিন্ন শাখার অনুসারীরা সকলেই সাতটি স্বর গানে ব্যবহার করতেন না। কঠাদি শাখা, ঋগ্বেদী, সামবেদী, তৈত্তিরীয় ও আহ্বরকেরা মাত্র

প্রথম স্বর (বা লৌকিক সঙ্গীতের মধ্যম স্বর) গানে ব্যবহার করতেন। ভাষ্যকার মন্তব্য করেছেন কঠাদিশাখায়, ঋগ্বেদে, সামবেদে ও যজুর্বেদে সামগেরা সামিকস্বর ব্যবহার করতেন। তাঁরা প্রথমস্বর অনুসারে তাঁদের বেদপাঠ নির্ধারণ করতেন। পুনরায় ঋগ্বেদে প্রথমস্বর অনুসারে ও লৌকিক ব্যবহারে গানে ক্রুষ্ট ও প্রথম স্বর-দুটি প্রয়োগ করতেন। ঋগ্বেদীরা দ্বিতীয় ও তৃতীয় স্বর-দুটি ব্যবহার করতেন। তাছাড়া উচ্চ ক্রুষ্ট এবং স্বর-দুটিতেও তাঁরা গান করতেন। আহ্বারকেরা গানে তৃতীয়, প্রথম ও ক্রুষ্ট স্বর এবং সামগেরা ও তৈত্তিরীয়েরা চারটি স্বর ব্যবহার করতেন। ছন্দোগ বা গানকারী ও বাজসনেয়িরা তাঁদের গাথায় প্রথম ও দ্বিতীয় স্বর-দুটি; তাণ্ডিভাল্ল, শাতপথ ও বাজসনেয়িরা গানে প্রথম ও দ্বিতীয় স্বর-দুটি মাত্র ব্যবহার করতেন।

এখন দেখা যায় সামপ্রাতিশাখ্যের সময়ে পাঁচ থেকে সাতটি স্বর সামগানে ব্যবহৃত হোত। প্রাতিশাখ্যে বিশেষ কোন বাদ্যের ও নৃত্যের কথা উল্লেখ না থাকলেও একথা সহজে অনুমান করা যায় বৈদিক সমাজে বিভিন্ন রকমের বীণা, তার ও তাঁতযন্ত্রের প্রচলন ছিল। বাদ্যের সঙ্গে তাল রক্ষা কোরে সামগেরা গান করতেন ও তাঁদের পুরনারীরা করতালি দিয়ে যজ্ঞবেদীর চারপাশে নৃত্য করতো। ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলিতে সে সকলের প্রমাণ পাওয়া যায়। অধ্যাপক সিলভ্যাঁ লেভি (Prof. S. Levi) সামবেদের উল্লেখ কোরে বলেছেন: "* * the art of music had been fully developed by the Vedic age. Moreover the Rigveda (I. 92. 4) already knows maidens who decked in splendid raiment, dance and attract lovers, and the Atharvaveda (XII. 1. 41) tells how men dance and sing to music"।[২৫] ঋগ্বেদের (১।৯২।৪) মন্ত্রে আছে: "অধি পেশাংসি বপতে নৃতুরি বা", অর্থাৎ উষা নর্তকীর ন্যায় রূপ প্রকাশ করছে। 'নর্তকী'-শব্দ থাকায় নৃত্যকলার অনুশীলন যে বৈদিক সমাজে ছিল তার প্রমাণ পাওয়া যায়।

অধ্যাপক কিথ বলেছেন মহাব্রত-উৎসবে পুরনারীরা যজ্ঞাগ্নির চারদিকে নৃত্য করতেন শস্যোৎপাদন ও বৃষ্টি আনায়নের জন্য। শাঙ্খ্যায়নগৃহ্যসূত্রে (১।১১।৫) আছে বিবাহ-উৎসবে পুরনারীরা নৃত্য করতেন, সেই নৃত্যের সঙ্গে থাকতো

২৫। (ক) অধ্যাপক কিথ: *The Sanskrit Drama* (Oxford, 1924), pp. 15-16,

নানারকম বাদ্যযন্ত্র। অধ্যাপক কিথ বলেছেন: "Thus at the Mahāvrata, maidens dance round the fire as a spell to bring down rain for the crops, and to secure the prosperity of the herds. Before the marriage ceremony is completed (*Shānkhyāyana-grihyasūtra,* I. 11. 5), there is dance of matrons whose husbands are still alive, * * and dancers are present who dance to the sound of the lute and flute, dance music and song fill the whole day of moving I[২]" ডঃ কালাণ্ড 'পঞ্চবিংশব্রাহ্মণ' গ্রন্থে বলেছেন: "Behind the Choristers * * the wives of the Yajamāns take their seat, each of them has two instruments, a *kāṇḍavīṇā* and and a *picchorā*, on these they play all together alternately, first on the *kāṇḍavīṇā,* then on the *picchorā.* The *kāṇḍavīnā* is a flute of bamboo, the *picchorā* a guitar, which are beaten by means of a plectrum, Laty. IV. 2. 5-7, Drāhy. XI. 2. 6-8. The Jaim. br. (cp.'Das Jaiminiya brāhmaṇa in Auswahl' No. 165) enumerates the following instruments: *karkari ālābu, vakra, kapisrsni, aiśiki, apaghātalikā* (cp. Ap., below *vīṇā kāśyapī* (cp. Ath. S. IV. 37. 4: āghātah, karkaryah 'cymbals and lutes', Whiteny). Ap. XXI. 17. 6, 16 names three instruments, *apaghātalikā, tambalavīṇā* and *piccholā*, the second is according to R. Garbe (see his Introduction to Ap. vol. III., page VIII) a tāmil guitar. Baudh. XVI. 20 266. 9-10, 267. 9-10 names also three instruments, *āghāti, piccholā* and *karkarikā,* on which cp. the Kārmantasūtra (Baudh. XXVI. 17. s. f.), Sānkh. XVII. 3, 12 has, *'ghātakarkarir avaghātalikāh kāṇḍavīṇāh picchorā iti,'* read perhaps *'āghātair avaghāta,'* etc, but the following passage (*sūtra* 15:

২৬। (ক) কিথ: *The Sanskrit Drama* (1924), p. 26 ; (খ) ম্যাকডোনেল: *Sanskrit Literature*, p. 347.

17) is rather uncertain"।[২৭] তাছাড়া 'শততন্ত্রীবীণা'-রও উল্লেখ আছে। পরবর্তীকালে শততন্ত্রীবীণার নাম হয় 'কাত্যায়নীবীণা'। ডঃ কালাণ্ড এ'সম্বন্ধে মন্তব্য করেছেন। "It is provided with a hundred strings, man, forsooth, has a life of a hundred years, has a hundred powers (Verse 6.12)। সুতরাং ব্রাহ্মণের যুগে বিভিন্ন তন্ত্রীযুক্ত বীণার প্রচলন ছিল। ডঃ কালাণ্ড 'hundred powers' শব্দ-দুটির অর্থ করেছেন। "Female slaves, at least five, at highest fifty or twenty-five,"—কমপক্ষে ৫ জন এবং বেশীর ভাগ ৫০ অথবা ২৫ জন দাসী বীণা বাজাতো। তা'ছাড়া ডঃ কালাণ্ড তাঁর সম্পাদিত পঞ্চবিংশব্রাহ্মণে বীণা সম্বন্ধে আরও মন্তব্য করেছেন: "Cp. Jaim. br. II. 45, 418, Kath. XXXIV. 5 : 39. 10, TS. VII. 5. 9. 2.—The *vīṇā* is an instrument of wood, accorbing to Sānkh, consisting of a kind of crate and handle (cross-bar ?), it is covered with the skin of a red ox, hairs on the outside, it has ten holes at its back side, over each of which ten strings are fastened ; these strings are manufactured of *mañjā* or *durbhā* grass. The strings are touched by the Udgātrī by means of a reed of a piece of bamboo (with its leaves), that is bent of itself (not by the hand of man): *indrenataya* (var *indrana*) *isikayā*, Jaim br., and from this text the word is taken over by Lāty. Drāhy. * * Udgātrī does not properly play on this instrument, having touched the strings ** with the plecturm he orders a Brāhmiṇ to play on it, Drāhy, XI. 1. 1-16, cp. Ap. XXI. 18. 9, Sānkh. XVII. 3. 1-II.[২৮]

অনেকের ধারণা সামগানের যুগে গানের সঙ্গে বাদ্য ও নৃত্যের সহযোগিতা ছিল না, সুতরাং সামগানকে 'সঙ্গীত' আখ্যা দেওয়া সমীচীন নয়। কিন্তু এ'ধারণা ঠিক নয়, কেননা 'সঙ্গীত'-শব্দটির সার্থকতা নৃত্য, গীত ও বাদ্যকে নিয়ে এবং বৈদিক সমাজে সামগেরা গান করতেন ছন্দ ও তালের সমতা রক্ষা কোরে। গানের সঙ্গে থাকতো বিভিন্ন বাদ্য ও

২৭। ডঃ কালাণ্ড : *Panchavimśa-Brāhmaṇa* (Calcutta, 1931), p, 86.
২৮। Cf *Panchavimśa-Brāhmaṇa*, (Cal. 1931), p. 88

বেশীর ভাগ সময় নৃত্য, সুতরাং তিনের সমন্বয়ে সামগানও 'সঙ্গীত' নাম পাবার অধিকারী। তাছাড়া বাজসনেয়সংহিতায় পুরুষমেধযজ্ঞের প্রসঙ্গে দেখা যায়, ১৮৪ জন বিভিন্ন শ্রেণীর মানুষকে হত্যা কোরে তাদের অভিনেতাকে, উৎসবানন্দের উদ্দেশ্যে একটি পাখীকে, গানের উদ্দেশ্যে একজন বংশীবাদককে বলি দিয়ে উৎসর্গ করার উল্লেখ আছে। ডঃ উইণ্টারনিজ 'ভারতীয় সাহিত্যের ইতিহাস'[২৯]-প্রসঙ্গে লিখেছেন: "No less than one hundred and eighty-four persons are to be slaughtered at this Puruṣamedha, there being offered, to give only a few examples, 'to Priestly Dignity a Brāhmiṇ, * * to Noise a singer, to Dancing a bard, to Singing an actor, * * to the Joy of Festival a luteplayer, to Cry a flute-player * *"।[৩০] পণ্ডিত হিলেব্র্যাণ্ড এই পুরুষমেধযজ্ঞে নরবলির কাহিনীকে রূপক বোলে অভিমত প্রকাশ করেছেন। পণ্ডিত ওল্ডেনবার্গ বলেছেন: "There can be no doubt that the ritual is a mere priestly invention to fill up the apparent gap in the sacrificial system which provided no place for man".[৩১]

ছান্দোগ্য-উপনিষদে (১।২২।৪) 'হিং' শব্দ সৃষ্টিপ্রসঙ্গে বলা হয়েছে: "যথৈবেদং বহিষ্পবমাণেন স্তোষ্যমাণাঃ সংরব্ধাঃ সর্পন্তি,"—অর্থাৎ আরব্ধ যজ্ঞকর্মে 'বহিষ্পবমাণ' নামক স্তববিশেষে স্তুতি করতে উদ্যত উদ্গাতৃগণ যেমন পরস্পর সংলগ্নভাবে পরিক্রমণ করেন ইত্যাদি। মহামহোপাধ্যায় গঙ্গানাথ ঝা এভাবে এর ইংরেজী অনুবাদ করেন: "Just as the men who are going the *Bahispavamāṇa* hymn move round linked to each others"। সুতরাং যজ্ঞকর্মে উদ্গাতৃগণ গানের সঙ্গে মণ্ডলাকারে নৃত্য করতেন এবং তার অনুগামী যে বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্র থাকতো তার চাক্ষুষ প্রমাণ পাওয়া যায়। শ্রদ্ধেয় এম. রামকৃষ্ণ-কবিও বৈদিক সামগানে

২৯। Vide ডাঃ উন্টারনিজ: *A History at Indian Literature* (1927), Vol. 1, p. 174.

৩০। Ibid., p. 175.

৩১। Cf. *Tha Quarterly Journal of the Andhra Historical Research Society*, vol. III, July 1928. pt. I, p. 20.

নৃত্যগীতের উল্লেখ ক'রে বলেছেন : "* * a careful examination of the Vedic rites and *sikṣās* thereupon drives one to the irresistable conclusion that the origin of Indian music lay in certain rites where the priest and the performer chant some *gāthās* alternately while the wife (*yajamāni*) plays on *vīṇā* and the closing of the sacrifice was enjoined with the conduct of a peculiar dance. The kind of *vīṇā* mentioned for the above purpose, is called *piccholā* and in another place it is called *Audumvarī* (ঔদুম্বরী) that is made of *Udumbara* wood".

বৈদিক সাহিত্যে 'পিচ্ছোলা' ও 'ঔদুম্বরী' বীণা-দু'টির উল্লেখ পাওয়া যায়, কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় শিক্ষায় নারদ মাত্র দারবী ও গাত্র বীণা এবং তৎপরবর্তীকালে নাট্যশাস্ত্রে ভরত কেবল চিত্রা ও বিপঞ্চী বীণা-দুটির নামোল্লেখ করেছেন। সামগানে ব্যবহৃত বীণাগুলির সম্বন্ধে তাঁরা জানতেন না—তা বলা যায় না। ব্রাহ্মণ, সংহিতা, কল্প অথবা শ্রৌতসূত্রাদির কথা ছেড়ে দিলে সুপ্রাচীন হিন্দুসাহিত্য ঋগ্বেদে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের সুস্পষ্ট উল্লেখ পাই। ঋগ্বেদের ১ম মণ্ডল ১০ সূক্ত ১ম ঋকে আছে,

গায়ন্তি ত্বা গায়ত্রিণোঽর্চন্ত্যর্কমর্কিণঃ।

ব্রহ্মাণস্ত্বা শতক্রত উদ্ বংশমিব যেমিরে ॥[৩২]

'হে শতক্রতু, গায়কেরা তোমার উদ্দেশ্যে গান করে, অর্চনীয় ইন্দ্রকে অর্চনা করে। নর্তকেরা যেমন বংশখণ্ডকে উন্নত করে, স্তুতিকারেরা তেমনি তোমাকে উন্নত করে'। সায়ণ ভাষ্যে বলেছেন : "বংশমিব যথাবংশাগ্রে নৃত্যন্তঃ শিল্পিনঃ প্রৌঢ়ং বংশং বন্নতং কুর্বন্তি। যথা বা সন্মার্গবর্তিনঃ স্বকীয়ং কুলং উন্নতং কুর্বন্তি তদ্বৎ এতামৃচং যাস্ক এবং ব্যাচষ্টে—গায়ন্তিত্বাগায়ত্রিণঃ প্রার্চন্তি তেঽর্কমর্কিণো-ব্রাহ্মণাস্ত্বাশতক্রত উদ্যেমিরে বংশমিব বংশোবনশয়ো ভবতি বননাচ্ছ্রুয়ত ইতি বেতি "।[৩৩] অনেকে ঋকৃটির ব্যাখ্যা করেন যেমন বংশের শিরোদেশে নৃত্যশীল শিল্পী অর্থাৎ বংশবাজিক প্রৌঢ় বা পক্ক বংশটিকে উন্নত করে তেমনি

৩২। Cf. 'ঋগ্বেদসংহিতা' (শ্রীপাদ শর্মা-সংপাদিত, ১৯৪০), পৃ: ৫

৩৩। Cf. 'ঋকসংহিতা' (বোম্বাই ১৮১০), পৃ: ১১০

সে উড্ডীয়মান বংশের মতোই হে শতক্রতু, নায়কেরা তোমার উদ্দেশ্যে গান করে—ইত্যাদি। অনেকের মতে নৃত্যশীল শিল্পী এখানে উপমান বা দৃষ্টান্তস্থল নয়, বংশদণ্ডই দৃষ্টান্ত। কিন্তু বংশদণ্ড উপমান হলেই বা ক্ষতি কি? নৃত্যশীল শিল্পীর উল্লেখ থাকায় নৃত্য যে সমাজে প্রচলিত এবং তা সঙ্গীতের অঙ্গ ছিল একথা কি প্রমাণিত হয় না?

ঋত্বিক্ ও সামগেরা যজ্ঞের চারদিকে বসে সামগান করতেন। তাঁরা অর্চনা করতেন ও নর্ত্তকেরা নৃত্য করতেন। নৃত্যের সময় বংশদণ্ড উন্নত কোরে নৃত্য করার প্রথা ছিল। হরিদাস পালিত মহাশয়ের মতে আজও গম্ভীরামণ্ডপে শিবের কাছে নৃত্য করার সময় লোকে বেত (বেত্র) হাতে নিয়ে নাচে। গম্ভীরায়ও কেউ গান করে, কেউ স্তোত্র অথবা শিবগড়ার বন্দনা গায়, কেউ বেত হাতে নিয়ে নাচে। হরিদাস বাবুর মতে বৈদিক আচারই বর্তমান যুগে গম্ভীরায় অন্তর্নিবিষ্ট হয়েছে।[৩৪] ঋক্‌সংহিতায় (২।৩৪।১৩) বাদ্যের উল্লেখও পাওয়া যায়। যেমন,

তে ক্ষোণীভিররুণেভির্নাঞ্জিভী

রুদ্রা ঋতস্য সদনেষু বাবৃধুঃ।

'রুদ্রপুত্র মরুৎগণ ক্ষোণী এবং অরুণবর্ণা অলঙ্কারযুক্ত হোয়ে জলের নিবাসরূপ মেঘে বর্দ্ধিত হয়েছেন'। সায়ণ এর ভাষ্যে বলেছেন: "রুদ্রারুদ্রপুত্রাস্তেমরুতঃ ক্ষোণীভিঃ শব্দকারিবীণাখ্যৈর্বীণাবিশেষৈঃ" প্রভৃতি। 'ক্ষোণী' এক রকমের বীণা। ঋগ্বৈদিক স্তোত্রগানে এই বীণা ব্যবহৃত হোত। কিন্তু ক্ষোণীবীণা কি ধরনের ছিল, তাতে তন্ত্রীর সমাবেশই বা কতগুলি ছিল সে' সম্বন্ধে সায়ণ কিছু বলেন নি। ঋক্‌সংহিতায় (২।৪৩।৩) 'কর্করি' নামক বাদ্যবিশেষেরও উল্লেখ আছে,

যদুৎপতন্ বদসি কর্করির্যথা

বৃহদ্ বদেম বিদথে সুবীরাঃ।

'হে শকুনি, তুমি উড্ডীয়মান-কালে কর্করির মতো শব্দ করো। আমরা যেন পুত্রপৌত্রযুক্ত হোয়ে এই যজ্ঞে প্রভূত স্তুতি করতে পারি'। সায়ণ বলেছেন: "কর্করির্যথা কর্করির্বদতি কর্করির্বাদ্যবিশেষঃ অন্যত্ত্ব্যাখ্যাতচরম্"। কিন্তু আসলে সে বাদ্যের কোন পরিচয় ঋক্‌সংহিতাকার অথবা ভাষ্যকার

৩৪। Cf. 'আদ্যের গম্ভীরা' (১৩১৯ সাল), পৃঃ ১১৫

কেউই দেন নি। অধ্যাপক ভি. এম্. আপ্তে *Social and Economic Conditions* প্রবন্ধে বেদ, সংহিতা প্রভৃতিতে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন: "Music, both vocal and instrumental, and dancing continue to be among the amusements of this age (Vedic age).[৩৫] * * Several professional musicians are known, and the variety of instrumental music in vogue can be referred from the types of musicians enumerated, such as lute-prayers, flute-players, conch-blowers, drummers, etc. Among the musical instuments known, are the *āghāti* (cymbal), to accompany dancing (*RV* and *AV*), drums, flutes, and lutes of various types, and the harp or lyre with a hundred strings (*vīṇā*). Many other instuments, of which we cannot form an exact idea, are also named. The Sailusha, included in the list of victims at the Purushamedha in the *Vājasaneya-Samhitā*, probably means an 'actor' or 'dancer'।[৩৬] তাছাড়া সীমান্তোন্নয়ন-উৎসবে বধূকে গান করতে হোত। বিবাহ-উৎসবে বরও 'গাথা' গান করতো। সামবেদে গাথা ও গান গীত হোত তার নিদর্শন গোভিলগৃহ্যসূত্রে 'বামদেব্যগান'-এর প্রসঙ্গে উল্লেখ আছে। অধ্যাপক আপ্তে বলেছেন: "In the *Simantonnayana* ceremony, * * the wife is asked to sing a song merrily, and in the marriage ceremony the bridggroom sings a *gāthā* after the treading on the stone by the bride. The vogue of the musical recitations of the *Sāmaveda* is responsible for the rule in the *Gobhila-grihya-sūtra* that the *Vāmadevya-gāna* may be sung by way of a general expiation, at the end of every ceremony. The lute-

৩৫। কৌষীতকিব্রাহ্মণে (২৯।৪।৪) নৃত্য, গীত ও বাদ্যকে 'শিল্পত্রয়ম্' বলা হয়েছে। —Vide বেঙ্কটেশ্বর: *Indian Culture through the Ages* (1921), p. 58.

৩৬। (ক) *The History and Culture of the Indian People* : The Vedic Age (1951), Vol. I, p. 456 ; (খ) নৃত্য, গীত ও বাদ্যকে বেদে 'দেবযান-বিদ্যা'-ও বলা হয়েছে।—Vide পণ্ডিত ম্যাক্স-মূলার সংপাদিত *Sacred Book of the East.* Vol. 1, pp. pp. 109-110.

players are asked to play the lute in the ceremony of 'parting the hair', and four or eight women (not widows) perform a dance in the marriage ceremony. The restrictive rule that a *snātaka* is not to practise or enjoy a programme of instrumental or vocal music or dance, shows their popularity".[৩৭]

ঋগ্বেদে (১।১৬৪।২৪) সঙ্গীতের সাত স্বরকে সাতটি 'বাণী' বা 'ছন্দ' বলা হয়েছে। শতপথব্রাহ্মণে (১৩।১।৫।১) বেণু ও করতালির এবং 'বীণাগণগিন' অর্থাৎ সমবেত বাদ্যের (Orchestra) উল্লেখ আছে। তৈত্তিরীয়-আরণ্যকে (১।১১) 'গীত' তথা সঙ্গীতের উল্লেখ আছে: "অপ্স নাবম্ প্রতিষ্ঠিতম্। হাসিতং, রুদিতম্, গীতম্" প্রভৃতি। তাছাড়া যজ্ঞাদি উৎসবের পরে 'অবভৃথস্নান' নামে একটি অনুষ্ঠানের আয়োজন হোত। সে অনুষ্ঠান বৈদিক ও বৈদিকোত্তর যুগেও প্রচলিত ছিল। সেই 'অবভৃথস্নান'-উৎসবে নৃত্য, গীত ও বাদ্য থাকতো। পুরুষ ও নারী উভয়ে বিভিন্ন বাদ্যের সঙ্গে নৃত্য-গীত করতো এবং তারা রাজা ও রাণীর সঙ্গে স্নান করতে যেতো। তাতে তৈল-হরিদ্রাদি ("তৈলগোরসগন্ধোওহরিদ্রাসান্দ্র-কুঙ্কুমৈঃ") মেখে নৃত্য, গীত, ও বাদ্যের সঙ্গে স্নান সম্পন্ন হোত। আজও বাঙলাদেশের কোন কোন জায়গায় এই উৎসব অনুষ্ঠিত হয়। মোটকথা এ'সব থেকে জানা যায়, বৈদিক যুগে স্তব, স্তোত্র, স্তুতি, গাথা, গান বা সামগানের সঙ্গে সঙ্গে নৃত্য এবং বীণা ও মৃদঙ্গাদি বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্রের সহযোগ থাকতো।

৩৭। Cf. (ক) *The History and Culture of the Indian People*: The Vedic Age (1951). pp. 518-519.

(খ) এস. ভি. বেঙ্কটেশ্বর: *Indian Culture through the Ages* (1928) p. 125.

৪ ॥ শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ॥

ছন্দ ও ব্যাকরণ ছাড়া বেদের প্রতিশাখার এক একটি বিধিবদ্ধ নিয়মগ্রন্থ ছিল। স্বর বর্ণ ভাষা ও মন্ত্র প্রভৃতির উচ্চারণভঙ্গী এবং ছন্দ ও মাত্রা এ'সকলের নির্দেশের জন্য প্রাতিশাখ্যগুলির সৃষ্টি। প্রাতিশাখ্যের প্রয়োজন কি সে'সম্বন্ধে ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের (১।১) ভাষ্যকার উবট বলেছেন: "এবং শিক্ষাচ্ছন্দোব্যাকরণৈর্যৎসর্বাসু শাখাসু সামান্যেন লক্ষণমুচ্যতে তদেবাস্যাং শাখায়ামনেন ব্যবস্থাপ্যত ইত্যেতৎ প্রয়োজনস্যাঙ্গস্য। * * সামান্যেন লক্ষণেন যদ্বিকল্পপ্রাপ্তং তদেবমস্যাং শাখায়াং ব্যবস্থিতং ভবতীতি প্রাতিশাখ্যপ্রয়োজনমুক্তম্"। ভাষ্যকার উবট পূর্বেই আশঙ্কা তুলেছেন শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণে তো সামান্যভাবে বেদের নিয়মপদ্ধতি আলোচনা করা হয়েছে, সুতরাং পৃথক কোরে আর একটি প্রাতিশাখ্যের প্রয়োজন কি? তার উত্তরে তিনি বলেছেন: "সামান্য লক্ষণানুবাদেনৈব বিশেষ-লক্ষণং বিধাতুং শক্যতে",—অর্থাৎ শিক্ষা, ছন্দ ও ব্যাকরণে সামান্যভাবে লক্ষণ বলা হোলেও তার অনুবাদ কোরে আরো ভালভাবে বোঝানোর বিশেষ আবশ্যকতা আছে, তাই বেদের প্রতিশাখার জন্য এক একটি প্রাতিশাখ্যের সৃষ্টি। পণ্ডিতরত্ন কস্তূরিরঙ্গাচার্য বলেছেন: "শাখায়াং শাখায়াং প্রতিশাখম্। প্রতিশাখং ভব প্রাতিশাখ্যম"।

শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যের প্রথম অধ্যায়ে প্রথম সূত্রে স্বরের উল্লেখ আছে, কিন্তু সে স্বর ষড়্‌জাদি স্বর নয়। টীকাকার মহর্ষি কাত্যায়ন বলেছেন: "স্বর উদাত্তানুদাত্তস্বরিতপ্রচিতলক্ষণঃ" (১।১)। প্রাতিশাখ্যগুলিতে বা শিক্ষায় উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত এই তিন প্রধান স্থানস্বরের কথা বলা হয়েছে। উদাত্তাদি তিন স্থানস্বর প্রধান এবং এই প্রধান তিন স্বরকে অবলম্বন কোরে কারু কারু মতে জাত্য, অভিনিহিত প্রভৃতি সাতটি সহকারী স্বরের, আবার কারু বা মতে ষড়্‌জাতি সাত স্বরের সৃষ্টি হয়। স্বর-সৃষ্টির কারণ 'বায়ু' অর্থাৎ বাতাস। তাই ষষ্ঠ সূত্রে "বায়ুঃ স্যাৎ" এই কথা প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন। শব্দ বা বায়ু আকাশের গুণ: "শব্দগুণমাকাশম্"। নৈয়ায়িক ও বৈশেষিকেরা বলেন বায়ুকণার কম্পন (ethereal vibrations) থেকে শব্দের সৃষ্টি। আকাশ ও বায়ু এখানে সমানার্থক। নৈয়ায়িকেরা একে বলেন বিচিতরঙ্গন্যায়: "উৎপত্তিমত্বে তু বিচিতরঙ্গন্যায়েন শব্দাৎ

শব্দান্তরোৎপত্ত্যা শ্রবণেন্দ্রিয়প্রাপ্তিতঃ সম্ভবতি"। শব্দকণা থেকে শব্দ-কণান্তর একটি তরঙ্গমালার সৃষ্টি হোয়ে শেষে কর্ণপটাহে আঘাত করলে শব্দ শোনা যায়। শব্দের এই শ্রবণই সকলের কাছে শব্দের সৃষ্টি। বিচিত্র 'তরঙ্গন্যায়' সাধারণভাবে 'কদম্বকোরকন্যায়' নামেও পরিচিত। একটির পর অপরটি সাজিয়ে স্তর সৃষ্টি না হোয়ে তরঙ্গের বিকাশ হয় না। ন্যায়বার্তিকে এই শব্দসৃষ্টির তত্ত্ব বিশেষভাবে বিশ্লেষণ করা হয়েছে। সাংখ্য-বৈশেষিক, মীমাংসা ও বৌদ্ধ মতে শব্দসৃষ্টির বিচার আছে। 'বাক্যপদীয়' গ্রন্থে ভর্তৃহরি বলেছেন: "বায়োরণূনাং জ্ঞানস্য শব্দত্বাপত্তিরিষ্যতে",—অর্থাৎ বায়ু বা আকাশ, পরমাণু ও তাদের সম্বন্ধে জ্ঞানই শব্দের কারণ। ছান্দোগ্য-উপনিষদে (১।৩) এবং মহাভারতে শব্দতত্ত্বের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। ভর্তৃহরি বলেছেন,

> লব্ধক্রিয়ঃ প্রযত্নেন বক্তুরিচ্ছানুবর্তিনা।
> স্থানেষ্বভিহতো বায়ুঃ শব্দত্বং প্রতিপদ্যতে॥

প্রাণীর ইচ্ছা ও দৈহিক চেষ্টাও শব্দসৃষ্টির প্রতি কারণ। পাণিনীয়শিক্ষায়ও এ'বিষয় নিয়ে আলোচিত হয়েছে।

শবর-স্বামী, বাৎস্যায়ন ও প্রশস্তপাদ সকলে ভিন্ন ভিন্ন ভাবে শব্দসৃষ্টির কারণ ও তত্ত্ব নিয়ে আলোচনা করেছেন। শবর-স্বামী বলেছেন: "বায়ুর্নাভেরুত্থিতঃ, উরসি বিস্তীর্ণঃ, কণ্ঠে বিবর্তিতঃ, মূর্দ্ধানমাহত্য পরাবৃত্তঃ, বক্তে বিচরণ বিবিধান্ শব্দানভিব্যক্তিঃ"। এ'ভাবে প্রাণীর শরীরের অভ্যন্তরে ইচ্ছা ও প্রযত্নের সাহায্যে শব্দ সূক্ষ্মতম ও সূক্ষ্মতর অবস্থা থেকে বিভিন্ন স্থানে আহত ও স্থিত হোয়ে পরিশেষে কিভাবে মুখবিবর দিয়ে স্থূলশব্দ নির্গত ও শব্দসৃষ্টি হয় শবর-স্বামী তার পরিচয় দিয়েছেন। আসলে বায়ু, বাতাস বা আকাশই শব্দসৃষ্টির কারণ। এই সৃষ্টিকে ক্রিয়াশীল ও সার্থক করার জন্য প্রাণীর ইচ্ছা ও দৈহিক চেষ্টার প্রয়োজন। শব্দকে তাই ভারতীয় দার্শনিকেরা বলেছেন: "বায্বাত্মক ইত্যর্থঃ"। শব্দ ও সাঙ্গীতিক স্বর বায়ু থেকেই সৃষ্টি হয়। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যের টীকায় কাত্যায়ন বলেছেন: "বায়ুঃ কারণভূতঃ শব্দস্য, স চ খাদাকাশাদুৎপদ্যতে"। বৈজ্ঞানিক ডেটন মিলার বলেছেন: "*Sound* may be defined as the sensation resulting from the action of an external stimulus on the sensitive nerve aparatus of the ear, excitable only through the ear, and dis-

tinct from any other sensation. Atmospheric vibration is the normal and usual means of excitement for the ear ; this vibration originates in a source called the *sounding body*, which is itself always in vibration"। শব্দসৃষ্টিব্যাপার নিয়ে হেল্মহোল্জ, জিন্স, উড, বার্থোলোমিউ, সিলোর, ওয়াইট, রিচার্ডসন প্রভৃতি পাশ্চাত্য বৈজ্ঞানিক ও সঙ্গীততত্ত্ববিদেরা আলোচনা করেছেন। ডাঃ বার্টন (E. H. Barton) *A Text-Book on Sound* গ্রন্থে বলেছেন : "The word sound is commonly used in two different senses : (a) to denote the *sensation* percived by means of the ear when the auditory nerves are excited, and (2) to denote the *external physical disturbance* which, under ordinary conditions, suitably excites the auditory nerves"। তিনি পুনরায় বলেছেন : "But in order to produce sound it is not sufficient to have some body in a state of vibration as its source. We need also (1) some medium to receive and transmit this vibratory motion, otherwise neither the sensation of sound, nor the external disturbance would be present. (2) It is imperative that the parts of the body in vibratory motion should have such shape, size, and motion as to cause a disturbance to advance through the air simply, (3) Our ears enable us to perceive the sensation of sound only when affected by to-and-fro movements whose numder per second lies between certain limits. Therefore, to produce sound sensations, it is necessary that our vibrating body should conform to this requirement also"। বিজ্ঞানের মতে শব্দ অণু-পরমাণুর কম্পন ছাড়া অন্য-কিছু নয়। অণু-পরমাণুর কম্পন থেকে শব্দ, আলোক, বিদ্যুৎ সবক-কিছুর সৃষ্টি হয়।

প্রাতিশাখ্যকার তাই ৭ম সূত্রে বলেছেন : "শব্দস্তৎ",—অর্থাৎ শব্দ বায়ুর অভিন্ন রূপ : "বায়্বাত্মক ইত্যর্থঃ"। বায়ু বা আকাশ থেকে ক্যামন কোরে বর্ণ ও শব্দের সৃষ্টি হয় তার পরিচয় দিতেও প্রাতিশাখ্যকার কার্পণ্য-

বোধ করেন নি। তিনি বলেছেন: "সসঙ্ঘাতাদীন্ বাক্,"[৩৮]—অর্থাৎ মানুষের ইচ্ছায় শব্দ যখন শরীরের বিভিন্ন স্থান অতিক্রম করে তখন ঐ স্থান ও বাতাসের পরস্পর সঙ্ঘাতের জন্য 'বাক্' বা শব্দময় বর্ণের সৃষ্টি হয়। কাত্যায়ন বলেছেন: "যো বায়ুঃ সম্যকরণৈরুপহিতো বেণুশঙ্খাদিভিঃ শব্দীভবতি, স এব সঙ্ঘাতাদীন্ প্রাপ্য বাগ্ ভবতি, সঙ্ঘাতঃ পুরুষপ্রযত্নঃ স আদৌ যেষাং স্থানাদীনাং তে সঙ্ঘাতাদয়ঃ তান্ প্রাপ্য বাগ্ভবতি, বর্ণো ভবতীত্যর্থঃ"। বেণু ও শঙ্খ প্রভৃতির শব্দ এই রীতিতে সৃষ্টি হয়। শরীরের বিভিন্ন স্থানে বায়ু সংহত হয় বোলেই শব্দ বা 'বাক্' সৃষ্টি হয় সত্য, কিন্তু স্থান কি ও ক'টি সে সম্বন্ধে শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যকার বলেছেন: "ত্রীণি স্থানানি";[৩৯]—অর্থাৎ স্থান তিনটি: "উরঃকণ্ঠশিরাত্মকানি শরীরে"—উরু, কণ্ঠ ও শির বা মস্তক। সকল শব্দ 'সংবৃত' ও 'বিবৃত' এই দু'রকম বায়ুর গতি বা বিস্তৃতি অনুযায়ী সৃষ্টি হয়।[৪০] "তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যে" "অষ্টৌস্থানানি" আর শিক্ষায় "সপ্ত বাচঃ স্থানানি" কথার উল্লেখ আছে। তিন স্থানই পরে সাত বা আট স্থানে রূপায়িত। 'স্থান' অর্থাৎ অধিকরণ। ঋক্প্রাতিশাখ্যের ভাষ্যকার উবট বলেছেন: "অধিকরণং বর্ণানাং স্থান-শব্দেনোচ্যতে", অর্থাৎ অধিকরণই স্থান।

বায়ু বা শব্দের সৃষ্টির পর সঙ্গীতের দিক থেকে তার মাত্রার প্রয়োজনীয়তা আছে। মাত্রা তিনটি—হ্রস্ব, দীর্ঘ ও প্লুত। সঙ্গীতে স্বরের সঙ্গে বর্ণের সম্বন্ধ সর্বদা থাকে, কেননা স্বর বা সুর ও বাণীর সমন্বিত মূর্তিই সঙ্গীত। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যে বর্ণোচ্চারণের তিন রকম রীতি বা ভঙ্গীর পরিচয় সম্বন্ধে বলা হয়েছে: "অমাত্রস্বরো হ্রস্বঃ"[৪১] অর্থাৎ অকারমাত্র স্বর হ্রস্ব, যেমন অ, ই, উ, ঋ, ৯। মহর্ষি কাত্যায়নও একথাই বলেছেন। অনুস্বার অর্দ্ধমাত্রাযুক্ত। তার পরেকার সূত্রে[৪২] আবার বলা হয়েছে: "মাত্রা চ,"—অর্থাৎ অকার বলতে যতটুকু সময় লাগে তাকে ঠিক ঠিক 'মাত্রাস্বর' বলে। মাত্রাস্বরের স্থায়িত্ব নিয়েই অর্দ্ধমাত্রা,

৩৮। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।৯ ৩৯। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।১০

৪০। "দ্বে করণে" (১।১১)। টীকা: "সংবৃতবিবৃতাখ্যে বায়োর্ভবতঃ।"

৪১। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।৫৫ ৪২। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।৫৬

একমাত্রা, ইত্যাদি শব্দ স্বর ব্যবহার করা হয়। যেমন "দ্বিস্তাবান্ দীর্ঘঃ",[৪৩] —অর্থাৎ হ্রস্বের চেয়ে দ্বিগুণকালস্থায়ী বর্ণোচ্চরণ হোলে তাকে "দীর্ঘ" মাত্রা বলে, যেমন আ, ঈ, ঊ, ঋ, ৯, এ, ঐ, ও, ঔ ইত্যাদি। "প্লুতস্ত্রিঃ,"[৪৪]—অর্থাৎ হ্রস্বের তিনগুণকাল স্থায়ী বর্ণোচ্চারণ হলে তাকে "প্লুতস্বর" বলে, যেমন আ-া-া, উ-ই-ই উ-উ-উ। তারপর "হ্রস্বগ্রহণে দীর্ঘপ্লুতৌ প্রতীয়াৎ"[৪৫] —অর্থাৎ হ্রস্বস্বর ব্যবহার করলে বুঝতে হবে দীর্ঘ বা প্লুতস্বরের অপেক্ষা আছে। উচ্চারণ ছাড়া যখন বর্ণ প্রকাশ করা যায় না এবং বর্ণের সঙ্গে শব্দের নিত্যমিতালী তখন সঙ্গীতেও এই উচ্চারণগুলির আবশ্যতা আছে, আর তারই জন্য এগুলি আমাদের জানা উচিত।

এরপর উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিতের প্রকৃতি ও পরিচয় আমাদের জানা প্রয়োজন। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যেও এগুলির বিষয় বলা হয়েছে। যেমন "উচ্চৈরুদাত্তঃ,"[৪৬] "নীচৈরনুদাত্তঃ",[৪৭] "উভয়বাস্তস্বরিতঃ"[৪৮]। টীকাকার কাত্যায়ন এগুলি সম্বন্ধে বলেছেন: (ক) "আয়ামেনোর্দ্ধগমনেন গাত্রাণাং যঃ স্বরো নিস্পদ্যতে স উদাত্তসংজ্ঞো ভবতি"; "নীচৈর্মার্দবেণাধোগমনেন গাত্রাণাং যঃ স্বরো নিস্পদ্যতে সোঽদাত্তসংজ্ঞো ভবতি"; (গ) "উদাত্তস্যোর্দ্ধগমনং গাত্রাণাং প্রযত্ন অনুদাত্তস্যাধোগমনং গাত্রাণাং প্রযত্ন আভ্যাং প্রযত্নাভ্যাং সমাহারীভূতাভ্যাং যঃ স্বর উচ্চার্যতে স স্বরিতসংজ্ঞো ভবতি"। সংক্ষেপে উচ্চ বা তারশব্দকে 'উদাত্ত', নীচ বা মন্দ্র (খাদ)-কে অনুদাত্ত ও মধ্য স্বরকে 'স্বরিত' বলে। প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন উদাত্তাদি তিনটি স্থানস্বর পরে অর্থাৎ পরবর্তীকালে সাত স্বরে পরিণত হয়েছে। শিক্ষাকার যাজ্ঞবল্ক্য, নারদ এঁরা একথা অনুমোদন করেছেন। ঋক্, সাম, যজুঃ, অথর্ব বেদ এবং এমন কি ঋকৃতন্ত্র, সামতন্ত্র, তৈত্তিরীয় ও ঐতরেয় প্রভৃতি প্রাতিশাখ্যও এ'কথা সমর্থন করে। তবে সকলের মধ্যে কিছু-কিছু ভিন্ন মতও আছে। শুক্লযজুঃ-প্রাতিশাখ্যে এ'সম্বন্ধে বলা হয়েছে: "উদাত্তাদয়ঃ পরে সপ্ত";[৪৯]—অর্থাৎ উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত এই তিনটি প্রধান বৈদিক স্থানস্বর পরবর্তীকালে

৪৩। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।৫৭
৪৪। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।১৯৮
৪৫। ঐ ১।৫৮
৪৬। ঐ ১।১০৯
৪৭। ঐ ১।৬৩
৪৮। ঐ ১।১১০
৪৯। ঐ ১।১১২

অভিনিহিত, ক্ষৈপ্র, প্রশ্লিষ্ট, তৈরোব্যঞ্জন, তৈরোবিরাম, পাদবৃত্ত ও তাথাভাব্য এই সাত সহকারী স্বরে পরিবর্তিত হয়। যাজ্ঞবল্ক্য, মাধ্যন্দিন, বর্ণরত্নপ্রদীপিকা, প্রাতিশাখ্যপ্রদীপ, মাণ্ডুকী, নারদী প্রভৃতি শিক্ষায় এই স্বরগুলির নাম স্বীকার করা হয়েছে। কারু কারু মতে "অষ্টৌ স্বরান্", আর তাথাভাব্যের জায়গায় 'জাত্য' স্বরের নাম করা হয়েছে। বর্ণরত্নপ্রদীপিকা-শিক্ষার মতে স্বর আটটি। বলা হয়েছে,

জাত্যোঽভিনিহিতঃ ক্ষৈপ্রঃ প্রশ্লিষ্টস্তদনন্তরম্।
তৈরোব্যঞ্জনঽএবাথ তৈরোবিরাম এব চ॥
পাদবৃত্তস্ততস্তদ্বত্তাথাভাব্যস্তথাঽষ্টমঃ॥[৫০]

জাত্য, অভিনিহিত, ক্ষৈপ্র, প্রাশ্লিষ্ট বা প্রশ্লিষ্ট, তৈরোব্যঞ্জন, তৈরোবিরাম, পাদবৃত্ত ও তাথাভাব্য। কিন্তু অপরাপর শিক্ষায় 'জাত্য' স্বরকে ধ'রে সাতটি স্বর বলা হয়েছে। অথর্ববেদীয়া মাণ্ডুকীশিক্ষায় আছে,

সপ্তস্বরান্ প্রবক্ষ্যামি তেষাং চৈব বলাবলম্।
*　　　*　　　*
অভিনিহিতঃ প্রাশ্লিষ্টো[৫১]জাত্যঃ ক্ষৈপ্রশ্চ পাদবৃত্তশ্চ।
তৈরোব্যঞ্জনঃ ষষ্ঠস্তিরোবিরামশ্চ সপ্তমঃ॥[৫২]

এখানে একটি লক্ষ্য করার বিষয় যে, ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যের ২য় পটলের ২৩ সূত্রে "তে ক্ষৈপ্রাঃ প্রকৃতোদয়াঃ" ও পরে ক্ষৈপ্রকে "সন্ধি" ("তে ক্ষৈপ্রাঃ সন্ধয়ঃ"—উবটভাষ্য) বলা হয়েছে। ২।৩৪ সূত্রে "অথাভিনিহিতঃ সন্ধিরেতৈঃ * *" বলা হয়েছে। ৩।১৩ সূত্রে ক্ষৈপ্র ও অভিনিহিতকেও 'সন্ধি' বলা হয়েছে: "ক্ষৈপ্রসন্ধিষু চাভিনিহিতসন্ধিষু * *"—(উবটভাষ্য)। কিন্তু ৩।১৮ সূত্রে আবার আছে,

বৈবৃত্ততৈরোব্যঞ্জনৌ ক্ষৈপ্রাভিনিহিতৌ চ তান্।
প্রশ্লিষ্টং চ যথাসন্ধি স্বরানাচক্ষতে পৃথক্॥

এ' সূত্রের ভাষ্যে উবট বলেছেন: "তিরোঽন্তর্দ্ধানং ব্যঞ্জনং যস্যেতি তৈরোব্যঞ্জনঃ। * * স্বারান্ (বা স্বরান্) কথয়ন্তি ব্যালি প্রভৃতয়ঃ"।

৫০। শিক্ষাসংগ্রহ, (কাশী সং), পৃঃ ১২২

৫১। অপরাপর জায়গায় "প্রশ্লিষ্ট" শব্দ ব্যবহার করা হয়েছে।

৫২। শিক্ষাসংগ্রহ, (কাশী সং), পৃঃ ৪৬৯

দেখা যায় ঋক্‌প্রাতিশাখ্যকার ক্ষৈপ্র, অভিনিহিত প্রভৃতিকে 'সন্ধি' বলেছেন, কিন্তু ঠিক স্বর বলেন নি। ব্যালি বা ব্যাড়ি প্রভৃতি আচার্যেরা এদের স্বর বোলে স্বীকার করেছেন, কিন্তু ঋক্‌প্রাতিশাখ্যকার তা করেন নি। ৩য় পটল ২৮ এবং ১৩ পটল ৩৭ সূত্রে আচার্য ব্যালির নামের উল্লেখ আছে। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় তৃতীয় পটলের সূত্রে "জাত্যোঽভিনিহিতশ্চৈব ক্ষৈপ্রঃ প্রশ্লিষ্ট এব চ। এতে স্বরাঃ প্রকম্পন্তে * *" শ্লোকে জ্যাত্যাদি যে 'স্বর' একথা প্রাতিশাখ্যকার নিজে উল্লেখ করেছেন।

শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যের টীকায় কাত্যায়ন অভিনিহিতাদিকে সাতটি সহায়ক স্বর হিসাবে গ্রহণ করেছেন। ঋক্ ও তৈত্তিরীয় প্রাতিশাখ্য "মন্দ্রাদিষু ত্রিষু স্থানেষু সপ্ত সপ্ত যমাঃ"[৫৩] এই শ্লোক কথা উল্লেখ কোরে "যমাঃ" অর্থে বলেছে 'স্বর-সমূহ'। অবশ্য শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যকার ১২৭ সূত্রে "সপ্ত" শব্দে সাত স্বরের ইঙ্গিত করেছেন। এ'সম্বন্ধে কাত্যায়ন ষড়্‌জাদি সপ্তস্বরের কথা উল্লেখ কোরেও বলেছেন "অপরে স্বাহুঃ জ্যাত্যাভিনিহিত * *",—অপরে এদের জাত্য প্রভৃতি বলেন। সুতরাং ভাষ্যকার কাত্যায়নের অভিমতে 'সপ্তস্বর' বলতে ষড়্‌জাদি সাত অথবা জাত্যাদি সাত স্বর। কাজেই দেখা যায় উদাত্তাতি তিনটি স্বর থেকে পরে সাত স্বর বিকাশ লাভ করেছে। ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য শিক্ষায় একথা স্পষ্টভাবে উল্লেখ করেছেন,

> গান্ধর্ববেদে যে প্রোক্তাঃ সপ্ত ষড়্‌জাদয়ঃ স্বরাঃ।
> ত এব বেদে বিজ্ঞেয়াস্ত্রয় উচ্চাদয়ঃ স্বরাঃ॥
> উচ্চৌ নিষাদগান্ধারৌ নীচাবৃষভধৈবতৌ।
> শেষাস্তু স্বরিতা জ্ঞেয়াঃ ষড়্‌জমধ্যমপঞ্চমাঃ॥[৫৪]

গান্ধর্ববেদে বা গীতিশাস্ত্রে যে সাতটি স্বর ষড়্‌জাদি নামে পরিচিত, বেদে অর্থাৎ ঋক্, যজুঃ, সাম ও অথর্বে তারাই উদাত্তাদি নামে পরিচিত। সুতরাং একথা ঠিক যে, বৈদিক স্থানস্বর উদাত্তাদি থেকে লৌকিক বা বেণুস্বরে প্রচলিত ষড়্‌জাদি সাত স্বরের সৃষ্টি। তাই যাজ্ঞবল্ক্য লৌকিক সাত স্বরের সৃষ্টিক্রম দেখাবার জন্য বলেছেন,

৫৩। Chapter XXIII, p. 11.

৫৪। শিক্ষাসংগ্রহ (কাশী স), পৃঃ ১-২

উদাত্ত	থেকে	নিষাদ	(নি)
		গান্ধার	(গা)
অনুদাত্ত	"	ঋষভ	(ঋ)
		ধৈবত	(ধা)
স্বরিত	"	ষড়্জ	(সা)
		মধ্যম	(মা)
		পঞ্চম	(পা)[৫৫]

মহর্ষি কাত্যায়নের অভিমত অনুসারে যদি ধরা যায় "উদাত্তাদয়ঃ পরে সপ্ত" এই ১১২ সূত্রে অভিনিহিত প্রভৃতি সাত স্বরকে বোঝায় তবে তাদের মধ্যে প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন : 'ত্রয়ো নীচস্বরপরাঃ'[৫৬],—অর্থাৎ অভিনিহিত, ক্ষৈপ্র ও প্রশ্লিষ্ট স্বর-তিনটি নিম্নস্বর হবে। এরপর প্রাতিশাখ্যকার আবার ১১৪-১২০ শ্লোকগুলিতে প্রতিটি স্বরের নাম ও প্রকৃতির সার্থকতা দেখিয়েছেন। পুনরায় ১২৭ সূত্র থেকে দেখা যায়—ঋক্, যজু ও সামবেদ প্রভৃতিতে কোন্ কোন্ স্বর ব্যবহার করা হবে সে-সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। যেমন ১২৭ সূত্রে বলা হয়েছে : "সপ্ত"। কাত্যায়ন এই সূত্রের টীকায় ব্যাখ্যা করেছেন : "সামসু সপ্তস্বরানাহুঃ ষড়্‌জ-ঋষভ-গান্ধার-মধ্যম-ধৈবত-নিষাদান্ * *"—অর্থাৎ সামগানে ষড়্‌জাদি সাতটি স্বর ব্যবহার করা হোত।

এখানে প্রশ্ন হোল ষড়্‌জাদি স্বর তো লৌকিক গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশী-শ্রেণী গানের স্বর, সুতরাং বৈদিক স্বর ক্রুষ্টাদি থেকে তারা পৃথক। বৈদিক সামগানে ক্রুষ্টাদি পাঁচ, ছয় অথবা সাত স্বরের ব্যবহার ছিল, লৌকিক ষড়্‌জাদি স্বরের ব্যবহার ছিল গান্ধর্বে ও অভিজাত দেশী সঙ্গীতে। সুতরাং কাত্যায়ন "সামসু সপ্তস্বরাণাহুঃ ষড়্‌জ-ঋষভ" ইত্যাদি শ্লোক ব্যবহার করেছেন কেন? এই আপত্তিসূচক প্রশ্ন ঠিকই। সামগান খ্রীষ্টীয় যুগে লৌকিক ষড়্‌জাদি স্বরযোগে গাওয়া হোলেও তা বোধহয় বৈদিক নিয়মতন্ত্রের দিক

৫৫। আমরা অন্যত্র দেখাবার চেষ্টা করেছি বৈদিক স্বর মধ্য বা স্বরিত থেকে সৃষ্ট ষড়্‌জ, মধ্যম ও পঞ্চম (স-ম-প) কি কোরে আদি ও স্বয়ম্ভূ স্বর হোতে পারে। অনেকে বলেন সামিক যুগের গোড়ার দিকে সামগানে এই তিন স্বরেরই আরোহণ ও অবরোহণক্রমে গতি ছিল। পরে চার, পাঁচ, ছয় ও সাত স্বরে সামগান লীলায়িত হয়েছিল।

৫৬। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।১১৩

থেকে অসঙ্গত। কিংবা যদি বলা হয় কাত্যায়ন শিক্ষাকার নারদের "যঃ সামগানাং প্রথমঃ স বেণোর্মধ্যমস্বরঃ" প্রভৃতি বৈদিক ও লৌকিক স্বরের স্বরোচ্চারণ ও স্বরস্থানের সাদৃশ্যনিয়ামক শ্লোকনীতির অনুসরণ কোরে লৌকিক ষড়্জাদি স্বরের উল্লেখ করেছেন তাহলে বলা যায় কাত্যায়ন 'সামসু' তথা সামগানের বেলায় 'স্বপ্তস্বরানাহুঃ' এ'কথার অবতারণার পর "ষড়্জ-ঋষভ" প্রভৃতি লৌকিক স্বরনির্দেশ সঙ্গতভাবে করেন নি। এ' ধরণের অসঙ্গতি আমরা ঋকপ্রাতিশাখ্যকার উবটের ভাষ্যেও পাই এবং একথা 'ঋক্‌প্রাতিশাখ্যে সঙ্গীত' শীর্ষক আলোচনায় উল্লেখ করেছি। অভিনিহিত, জাত্য প্রভৃতি সহকারী স্বর যখন বৈদিক তখন তাদের প্রসঙ্গস্থলে সামস্বর ষড়্জাদির উল্লেখ অসঙ্গতিপূর্ণ। তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যে (২৩।১২) স্পষ্টই নির্দেশ আছে যে সামগানে বৈদিক সাত স্বর ক্রুষ্টাদির ব্যবহার হোত, লৌকিক ষড়্জাদি নয়। এরপর টীকাকার নিজে প্রশ্ন করেছেন: 'কেন' ? যজুর্বেদে দেখা যায় অধ্বর্যুর পক্ষে সামগান বিহিত। শতপথব্রাহ্মণেও এ'কথার উল্লেখ আছে। সুতরাং 'সামগানে' ("সামসু") এই শব্দ কেবল অধ্বর্যুই গান করবেন এই অর্থে সামান্যলক্ষণ দেখিয়ে বলা হয়েছে নচেৎ "অপরে স্বাহুঃ",—অর্থাৎ কারু কারু মতে অভিহিতাদি সাত স্বর সামগানে ব্যবহার করা হোত। বাজসনেয়িরা নাকি তথাভাব্য স্বর ব্যবহার করতে চান না। যজুর্বেদে স্পষ্টই বলা হয়েছে: 'ত্রীন্',[৫৭]—কেবল তিনটি স্বরই তাঁদের সামগানে ব্যবহার করা হোত। কিন্তু শতপথব্রাহ্মণে দেখা যায় দুটি স্বর ব্যবহৃত হোত এবং সেকথা প্রাতিশাখ্যকার 'দ্বৌ'[৫৮] সূত্রে ইঙ্গিত করেছেন। তারপর 'একম্'[৫৯] এই সূত্রে তানলক্ষণে যে একটি মাত্র স্বর যজ্ঞকর্মের উদ্দেশ্যে ব্যবহার করা হোত সেকথারও উল্লেখ করা হয়েছে।

শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যকারের ইঙ্গিতই এদিক থেকে ঠিক, কেননা সামপ্রাতিশাখ্য পুষ্পসূত্রেও বলা হয়েছে: "সর্বাঃ শাখাঃ পৃথক্-পৃথক্"।[৬০] কোন শাখা সামগান ছ'টি স্বরে, কৌথুমশাখায় দুটি সম্প্রদায় মাত্র সাত স্বরে এবং অন্যান্য শাখা কেউ পাঁচ অথবা চার স্বরে গান করতেন। তাছাড়া আর্চিক, গাথিক, সামিক, স্বরান্তর, ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ এই ক্রমবিকাশের

৫৭। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।১২৮ ৫৮। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ১।১২৯
৫৯। ঐ ১।১৩০ ৬০। পুষ্পসূত্র, (কাশী সং) পৃঃ ১১৮

ধারা যে অব্যাহত ছিল তা ব্রাহ্মণাদি বৈদিকসাহিত্য থেকে আরম্ভ কোরে প্রাতিশাখ্য, শিক্ষা ও প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রগুলি স্বীকার করেছে। সিংহভূপাল (১২২০ খ্রী) সঙ্গীত-রত্নাকরের টীকায় বলেছেন,

একস্বরপ্রয়োগো হি আর্চিকত্বভিধীয়তে।
গাথিকো দ্বিস্বরো জ্ঞেয়স্ত্রিস্বরশ্চৈব সামিক॥
চতুঃস্বরপ্রয়োগো হি স্বরান্তরক উচ্যতে।
ঔড়ুবঃ পঞ্চভিশ্চৈব ষাড়বঃ ষট্‌স্বরো ভবেৎ।
সংপূর্ণঃ সপ্তভিশ্চৈব বিজ্ঞেয়ো গীতযোক্তৃভিঃ॥[৬১]

আর্চিক এক স্বরের, দুটি স্বরের, সামিক তিন স্বরের, স্বরান্তর চার স্বরের, ঔড়ব পাঁচ স্বরের, ষাড়ব ছয় স্বরের এবং সম্পূর্ণ সাত স্বরের গান। রত্নাকরে টীকাকার কল্লিনাথ (১৪৫৬—১৪৭৫ খ্রী°) বলেছেন: "যজ্ঞপ্রয়োগেষ্‌ চামেক-স্বরাশ্রয়ত্বাৎ"। বৈদিক যুগে যজ্ঞে আর্চিক জাতীয় গান গাওয়া হোত। কল্লিনাথ বলেছেন: "সাম্নাং তু ত্রিস্বরত্বং সপ্তস্বরত্বেঽপি মন্দ্রাদিস্থানত্রয়বিবক্ষয়া"। কল্লিনাথের বক্তব্য—সামগান চার, পাঁচ, ছয় অথবা সাত স্বরে গাওয়া হোত, কিন্তু মন্দ্র, মধ্য ও তার এই তিন স্থানে ঐ সাত স্বর লীলায়িত ছিল বোলে 'তিন স্বরবিশিষ্ট' বলতে তিন স্থানকে বুঝতে হবে। কল্লিনাথ এখানে সাতস্বর বলতে ষড়্‌জাদি, অভিনিহিতাদি বা প্রথমাদি কোন্‌টির ব্যবহার করেছেন সে সম্বন্ধে কোন কথা বলেন নি। তবে নারদীশিক্ষাকারের ইঙ্গিত থেকে এই সাত স্বরকে প্রথম, দ্বিতীয় তৃতীয়াদি বুঝতে হবে।

শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যের ১ম অধ্যায় ১৩০ সূত্রের পর ৮ম অধ্যায়ের ৩০ শ্লোক পর্যন্ত স্বর, বর্ণ, আখ্যাত প্রভৃতি সম্বন্ধে যা আলোচনা করা হয়েছে তা বর্তমান সঙ্গীতের ব্যবহারিক সাধনার পক্ষে বিশেষ-কিছু জানার জিনিষ নয়। তবে ৮ম অধ্যায়ের ৩১ সূত্রে "বর্ণাদবতাঃ" প্রভৃতি সূত্রে বর্ণের দেবতাদের উল্লেখ আছে। যেমন 'আগ্নেয়াঃ কণ্ঠ্যাঃ',[৬২]—কণ্ঠস্থান থেকে যে সব বর্ণ সৃষ্টি হয় তাদের দেবতা অগ্নি; 'নৈঋত্যা জিহ্বামূলীয়াঃ',[৬৩]—

৬১। সঙ্গীত-রত্নাকর ১।৪।৩৯ শ্লোকের টীকা দ্রষ্টব্য। এখানে বক্তব্য যে, প্রমাণশ্লোকগুলিতে "তথা চাহ নারদঃ" উল্লেখ করা হয়েছে, কিন্তু এই নারদ মকরন্দকার—কি শিক্ষাকার তা বলা কঠিন, কারণ এই শ্লোকগুলি মকরন্দে বা অন্য কোথাও পাওয়া না

৬২। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ৮।৩২

৬৩। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ৮।৩৩

জিহ্বামূল থেকে যে সকল বর্ণের সৃষ্টি হয় তাদের দেবতা নিঋতি, 'সৌম্যাস্তালব্যাঃ',[৬৪]—তালুস্থান থেকে যে সব বর্ণ সৃষ্টি হয় তাদের দেবতা সোম বা চন্দ্র, 'রৌদ্রা দন্ত্যাঃ',[৬৫]—দন্ত্যস্থান থেকে যে সকল বর্ণ সৃষ্টি হয় তাদের দেবতা রুদ্র, 'ওষ্ঠ্যা আশ্বিনাঃ',[৬৬]—ওষ্ঠস্থান থেকে যে বর্ণসকলের সৃষ্টি হয় তাদের দেবতা অশ্বি, 'ব্যায়ব্যা মূর্দ্ধন্যাঃ',[৬৭]—মূর্দ্ধস্থান থেকে যে সব বর্ণের সৃষ্টি হয় তাদের দেবতা বায়ু। এই স্থানগুলি ছাড়া অপরাপর স্থান থেকে যে সকল বর্ণ সৃষ্টি হোত তাদের দেবতা বৈশ্বদেবা বা বিশ্বেদেব।

এরপর ৮ম অধ্যায়ের ৪৯ সূত্রে পদের গোত্র এবং ৫১ সূত্রে পদের দেবতার নাম করা হয়েছে। এ'থেকে মনে হয় হিন্দুর আধ্যাত্মিক ভাবদীপ্ত মন তার সব-কিছুকে পবিত্রতার দৃষ্টি দিয়ে দেখতে চায় এবং এই সংস্কার ও দৃষ্টিভঙ্গী আবহমান-কাল থেকে প্রচলিত। প্রাতিশাখ্যে বর্ণ, স্বর বা পদের অধিষ্ঠাত্রী দেবতাদের কল্পনা ঔপনিষদিক যুগেই গড়ে উঠেছিল এবং তার বীজ রোপণ করা হয়েছিল প্রাগৈতিহাসিক যুগে। তথাকথিত প্রাগৈতিহাসিক সিন্ধু-উপত্যকার সভ্যতায় শিবশক্তির পূজা বিশেষভাবে প্রচলিত ছিল। ঋগ্বেদে মিত্র, বরুণ, দ্যাবাপৃথিবী প্রভৃতিকে মূর্তিমান দেবতা বোলে উপাসনা করা হোত ও সমস্ত প্রকৃতির ভিতর একটা জীবন্ত প্রাণশক্তির কল্পনা কোরে তার কাছে আত্মনিবেদন করা আর্য-নরনারীদের একটি স্বতঃ-প্রবৃত্তি হিসাবে গণ্য ছিল। স্থূল থেকে সূক্ষ্মে, জড় থেকে চৈতন্যে বা জগৎ থেকে জগতাতীত সত্তায় উপনীত হবার এটাই প্রকৃষ্ট উপায়। এই উপায়েই ভারতের দর্শন, সাহিত্য, শিল্প, সঙ্গীত, ভাস্কর্য, চারুকলা ও ধর্ম সব-কিছুর সঙ্গে জড়িত।

৬৪। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ৮।৩৪
৬৫। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্য ৮।৩৫
৬৬। ঐ ৮।৩৬
৬৭। ঐ ৮।৩

৫ ॥ তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্য ॥

তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যের মোটামুটি সংস্করণ পাওয়া যায়: (১) উইলিয়াম ডি. হুইট্‌নি (W. D. Whitney) সম্পাদিত 'ত্রিভাষ্যরত্ন'-ভাষ্যের সঙ্গে *Notes on the Taittirīya-Prātiśākhya*—যা হুইট্‌নি ইংরাজী ১৮৬৮ খ্রীষ্টাব্দের ১৪ই অক্টোবর সোসাইটীতে দান করেছিলেন। এর পাণ্ডুলিপির (*MSS*) অপরপীঠে লেখা ছিল "Krishṇa-yajuh-prātiśakhya by Kārtikeya" (কার্তিকেয়-প্রণীত কৃষ্ণযজুঃপ্রাতিশাখ্য); (২) *Bibliotheca Sanskrita No, 33*-র সোমচার্য-বিরচিত 'ত্রিরত্নভাষ্য' ও গার্গ্য গোপালযজ্ব-বিরচিত 'বৈদিকাভরণব্যাখ্যা' (মহীশূর, ইংরাজী ১৯০৬ সংস্করণ)। শেষেরটির সম্পাদনা করেন কে. রঙ্গাচার্য। অবশ্য শেষোক্ত সংস্করণ 'কার্তিকেয়-প্রণীত কৃষ্ণযজুঃপ্রাতিশাখ্য' ইত্যাদি নামের কোন উল্লেখ নাই।

তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যের ১ম অধ্যায়ে ৩৮ সূত্রে উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত স্বর-তিনটির পরিচয় আছে। অধ্যাপক হুইট্‌নি উদাত্তের ইংরাজী অনুবাদ করেছেন acute, অনুদাত্তের grave (literally 'not elevated') ও সমাহার স্বরিতের circumflex। দ্বিতীয় অধ্যায় ৪র্থ সূত্রে নাদ বা স্বরের সৃষ্টি কিভাবে হয় তার উল্লেখ আছে: "সংবৃতে কণ্ঠে নাদঃ ক্রিয়তে", —অর্থাৎ কণ্ঠ যখন বন্ধ বা সংকুচিত হয় তখন স্বর সৃষ্টি হয়। হুইট্‌নি নাদের ইংরাজী করেছেন 'tone'। ঋক্‌প্রাতিশাখ্যের ১৩।১ এবং বাজসনেয়-প্রাতিশাখ্যের ১।১১ সূত্রেও এই স্বরোৎপত্তির বর্ণনা আছে। দ্বাবিংশ অধ্যায়ের ৯ম সূত্রের উপর বৈদিকভরণব্যাখ্যার উল্লেখ মূল্যবান, কিন্তু সোমাচার্য এই সূত্রসম্বন্ধে কোন-কিছু বলেন নি। গার্গ্য গোপালযজ্ব বলেছেন: "উত্তরে অধ্যায়ে উদাত্তাদিস্বরস্বরূপনিরূপণার্থং সামবেদপ্রসিদ্ধান্ ক্রুষ্টপ্রথমাদীন্ সপ্তস্বরান্ বক্ষ্যতি"। উদাত্তাদি স্বর নির্ণয় করার জন্য ক্রুষ্ট-প্রথমাদি সাম-বেদের সাত স্বরসম্বন্ধে ব্যাখ্যাকার যে পরিচয়ের কথা উল্লেখ করেছেন, ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জীর দিক থেকে তার অভিনবত্ব আছে। ঋক্ প্রভৃতি প্রাতিশাখ্যে 'যমাঃ' অর্থে 'স্বরাঃ'—'ষড়্‌জাদয় ইতি' লৌকিক স্বর। আবার ক্রুষ্টাদি বৈদিক সাত স্বরও অর্থ হয়। তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যের "মন্ত্রাদিষু ত্রিষু স্থানেষু সপ্ত-সপ্ত যমাঃ" (২৩।১৩) এই সূত্রের সোমাচার্য দু'রকম অর্থ করেছেন: (১) "ত্রিষু মন্ত্রাদিষু স্থানেষু একৈকস্মিন্ সপ্ত-সপ্ত যমাঃ ভবন্তি";

ও (২) "যমাঃ স্বরা উদাত্তাদয় ইতি"। অধ্যাপক হুইট্নি এ'সম্বন্ধে বলেছেন: "As synonym of *yama*, the commentator gives *svara*, doubtless here to be understood as 'musical note, tone of the gamut', he adds 'acute, and so on,' which might be said blunderingly, as if the word he had just given meant 'accent' instead of 'musical tone' and also intelligently, as implying the identity of accent with musical pitch—an identity which is the ground of their common appellation (Vide *Rik. Prāt.* XIII. 7)." "We are to *assume*, without much question, that the scales pass into one another by a *constant ascending series*, like the bass and suprano scales in our own (European) system of musical notation"। যাজ্ঞবল্ক্য, মাণ্ডুকী প্রভৃতি শিক্ষায় "উদাত্তশ্চানুদাত্তেন প্রশ্লিষ্টো ভবতি স্বরঃ",—উদাত্ত, অনুদাত্ত, স্বরিত ও প্রচয় প্রভৃতিকে স্বর বলা হয়। বৈদিক প্রথমাদি স্বর সামগানে প্রচলিত ছিল সেকথা আগে উল্লেখ করেছি। ষড়্জাদি সাত লৌকিক স্বর উদাত্তাদি তিন বৈদিক স্বর থেকে আত্মপ্রকাশ করেছিল এই উল্লেখ শিক্ষা প্রভৃতিতে আছে। শিক্ষাকার যাজ্ঞবল্ক্য ১ম শ্লোকে তার পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

উচ্চৌ নিষাদগান্ধারৌ নীচাবৃষভধৈবতৌ।
শেষাস্তু স্বরিতা জ্ঞেয়াঃ ষড়্জমধ্যমপঞ্চমাঃ॥

অনুদাত্ত থেকে ঋষভ ও ধৈবত (ঋ ধ), উদাত্ত থেকে নিষাদ ও গান্ধার (নি গ) এবং স্বরিত থেকে ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম (স ম প) বিকাশ লাভ করেছিল। সুতরাং উদাত্তাদি তিন স্থানস্বরের মাধ্যমে ষড়্জাদি লৌকিক সাত গেয় স্বর নিরূপণ করার প্রসঙ্গ যুক্তি ও শাস্ত্রসঙ্গত বোলে মনে হয়।

উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত স্বর তিনটি উচ্চ, নীচ ও মধ্য অথবা তার, মন্দ্র ও মধ্য (তারা, উদারা, মুদারা) স্থানস্বর হিসাবে বৈদিক সমাজেও যে প্রচলিত ছিল তার প্রমাণবাক্য আছে। তিন স্থানে লৌকিক সাত স্বর যেমন লীলায়িত তেমনি বৈদিক প্রথমাদি সাত স্বরও লীলায়িত ছিল। সুতরাং ক্রুষ্টাদি বৈদিক সাতস্বর দিয়ে উদাত্তাদি স্থানস্বরের স্বরূপ নির্ণয় ("উদাত্তাদিস্বরস্বরূপনিরূপণার্থম্") করা

যেমন স্বাভাবিক, উদাত্তাদি স্বর দিয়ে ক্রুষ্টাদি বৈদিক ও এমন কি লৌকিক স্বর নির্ণয় করাও তেমনি স্বাভাবিক এবং তার পরিচয় ২৩।১৫-১৭ সূত্রগুলিতে আছে। তাছাড়া ৯ম সূত্রের ব্যাখ্যায় গার্গ্য গোপালযজ্ঞ বলেছেন: "অথ ধ্রুতাৎ পরেষাং ত্রয়াণাং স্বরাণামুৎপত্তিমাহ * * নীচৈঃ কুর্বন্তি অবক্ষিপ্তং কুর্বন্তি। অত্রৈষদবক্ষিপ্তশ্চতুর্থাখ্যস্বরঃ। অবক্ষিপ্ততরো মন্দ্রাখ্যঃ অবক্ষিপ্ততমোঽতিস্বার্যসংজ্ঞঃ। এবমেতে হৃদয়প্রদেশে জায়ন্ত ইতি নচৈশ্-শব্দবাচ্যা ভবন্তি। অত এবোক্তং 'নীচৈরনুদাত্তঃ' (১-৩৯) ইতি"। 'অবক্ষিপ্ত' অর্থে নিম্ন (মন্দ্র), 'ঈষৎ অবক্ষিপ্ত' আর একটু নিম্ন—সামবেদের চতুর্থ স্বর। 'অবক্ষিপ্ততর' (আরো নিম্ন) অর্থে সামবেদের মন্দ্রস্বর এবং অবক্ষিপ্ততর (তা অপেক্ষা নিম্ন) অর্থে অতিস্বার্য। প্রাতিশাখ্যকারের অভিপ্রায় এই যে, এ'সকল স্বর হৃদয়প্রদেশ (heart) থেকে সৃষ্টি হয়, যদিও সোমচার্য ঐ সম্বন্ধে কোন কথা বলেন নি।

বাক্য তথা শব্দ সাত রকম। সে সম্বন্ধে প্রাতিশাখ্যকার বলেছেন: "সপ্ত বাচ স্থানানি ভবন্তি" (২৩।৪)। উপাংশু, ধ্বনি, নিমদ, উপব্দিমৎ, মন্দ্র, মধ্যম, ও তার—"উপাংশুধ্বনিনিমোদোপব্দিমন্মন্দ্রমধ্যমতারাণি" এই সাত রকম শব্দ (সাঙ্গীতিক?)। অধ্যাপক হুইট্‌নি এদের ইংরাজী অনুবাদ করেছেন inaudible, murmur, wishper, mumbling, soft, middle, loud। তার মধ্যে মন্দ্র (খাদ—soft) বক্ষে, মধ্য বা মধ্যম (middle) কণ্ঠে ও তার (উচ্চ—loud) শিরে। বক্ষে, কণ্ঠে ও শিরে বাতাস ব্যাহত (আঘাত প্রাপ্ত) হোয়ে মন্দ্র, মধ্য ও তার স্বরে রূপায়িত হয়। পাণিনীয়শিক্ষায় (৩৬-৩৭) আছে,

> প্রাতঃ পাঠেন্নিত্যমুরসিস্থিতেন স্বরেণ শার্দূলরুতোপমেন।
> মাধ্যন্দিনে কণ্ঠগতেন চৈব চক্রাহ্বসঙ্কূজিতসংনিভেন॥
> তারন্তু বিদ্যাৎ সবনং তৃতীয়ং শিরোগতন্তচ্চ সদা প্রয়োজ্যম্।
> ময়ূরহংসান্যভৃতস্বরাণাং তুল্যেন নাদেন শিরস্থিতেন॥

প্রাতঃকালে বেদপাঠ বক্ষ থেকে উত্থিত স্বরযোগে করা উচিত—যার শব্দ শার্দূলের ডাকের (স্বরের) মতো; মধ্যাহ্নে কণ্ঠ থেকে সৃষ্ট শব্দে—যার শব্দ চক্রবাকের ডাকের মতো; তৃতীয় স্বর শির থেকে নির্গত ও সেই শব্দ ময়ূর, হংস ও কোকিলের স্বরের মতো উচ্চ বা তীব্র (তার)। ঋগ্বেদপ্রাতিশাখ্যেও (১৩।৭) স্থানের কথা উল্লিখিত হয়েছে: "ত্রেষাং স্থানং

প্রভৃতি নাদান্তদ্বৃত্তম্"। ভাষ্যকার উবট বলেছেন : "এবং শ্বাসাদীনি ত্রীণ্যনুপ্রদানানি বর্ণকালস্থানানি ভবন্তি। নাধিকানি। নন্যূনস্থানানি"। বাজসনেয়প্রাতিশাখ্যেও (১।১০।৩০) তিনটি স্বরস্থানের উল্লেখ করা হয়েছে, কিন্তু তৃতীয় তার (উচ্চ) শব্দের স্থান নির্ণীত হয়েছে ভ্রূমধ্যে।

উদাত্তাদি তিনটি স্বর ছাড়া তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যকার ১২ সূত্রে ক্রুষ্টাদি সাতটি বৈদিক স্বরের নামোল্লেখ করেছেন : "ক্রুষ্টপ্রথমদ্বিতীয়তৃতীয়চতুর্থমন্দ্রাতিস্বার্যাঃ" এবং ১৩ সূত্রে ক্রুষ্টাদি স্বরগুলির স্বরূপ কিভাবে উপলব্ধি হয় সে-সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন : 'তেষাং দীপ্তিজোপলব্ধিঃ''। "দীপ্তি" অর্থে সপ্ত যম বা স্বরের উত্তরোত্তর বৃদ্ধি,—নীচে অথবা উপরে, মন্দ্রের দিকে অথবা তারের দিকে। তাই ত্রিরত্নভাষ্যে ১৩ সূত্রের অর্থ করা হয়েছে : "তেষাম্ খলু সপ্তযমানাম্ উত্তরোত্তরদীপ্তিজা, পূর্বাপূর্বোপলব্ধিঃ স্যাৎ। তৎ কথম্? অতিস্বার্যদীপ্তিজা মন্দ্রোপলব্ধিঃ, চতুর্থাৎ তৃতীয়ঃ, তৃতীয়াদ্দ্বিতীয়ঃ, দ্বিতীয়াৎ প্রথমঃ, প্রথমাৎ ক্রুষ্টঃ উপলভ্যতে"। অধ্যাপক হুইট্নি ১৩ সূত্রের উপর আলোকপাত করতে পারেন নি, বরং এটিকে তিনি রূপকের পর্যায়ের অন্তর্গত কোরে ভাষ্যকারের বিবৃতিকে অর্থহীন বলেছেন : "The comment throws no light upon it, nor do I get any from any other quarter. Perhaps the expression is nothing more than one violently figurative, signifying that each tone receives light from, or is set in its true light by the rest, or the ones, or one nearest it : only, in that case, we should look for some word combined with *dīpti* to indicate the source of the light"

গার্গ্য গোপালযজ্ব বৈদিকাভরণব্যাখ্যায় "তেষাং দীপ্তিজোপলব্ধিঃ" সূত্রটি সম্বন্ধে বলেছেন : "নমু যদ্যপ্যেষাং দীপ্তিভেদাৎ পরস্পরভেদোপলব্ধির্জায়তে তথাপি কীদৃশো দীপ্তিঃ কস্তোপলব্ধিহেতুরিত্যেতত্তু ন জ্ঞায়তে। কিং চ তদবগমেহপি অস্মাৎ শাখাবর্তিনাং স্বরাণাং কিমায়াতামিত্যত আহ * *"। পুনরায় "মন্দ্রাদয়ো দ্বিতীয়ান্তাশ্চত্বারস্তৈত্তিরীয়কাঃ" সূত্রের ব্যাখ্যায় পণ্ডিত গার্গ্য "দীপ্তিজোপলব্ধিঃ" সূত্রের ভাব সুপরিস্ফুট করেছেন। ঠিক এর পূর্বে তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যকার "দ্বিতীয়প্রথমক্রুষ্টাস্ত্রয় আহ্বারকা স্বরাঃ" সূত্রে[৬৮]

৬৮। এই ২৩শ অধ্যায়ের সূত্রের সূত্রসংখ্যায় কিছু বিপর্যয় দেখা যায়; যেমন অধ্যাপক

আহ্বারকসম্প্রদায় যে সামগানের নিজস্ব গায়নপদ্ধতিতে মাত্র প্রথম, দ্বিতীয় ও ক্রুষ্ট স্বরতিনটি ব্যবহার করতেন সেকথা উল্লেখ করেছেন। ত্রিরত্নভাষ্যকার এ' সম্বন্ধে বলেছেন: "দ্বিতীয়শ্চ * * ত্রয়ঃ আহ্বারকস্বরাঃ স্যুঃ এষাম তৈরেব প্রয়োগো বেদিতব্য। আহ্বারকানাম্ স্বরা আহ্বারক-স্বরাঃ"। অধ্যাপক হুইট্নি "মন্দ্রাদয়ো দ্বিতীয়ান্তাশ্চত্বারস্তৈত্তিরীয়কাঃ" সূত্রের অনুবাদ করেছেন: "The four, beginning with *mandra* and ending with 'second', are those of the Taittiriyas"। দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ ও মন্দ্র তৈত্তিরীয়দের সামস্বর। বৈদিকাভরণভাষ্যে পণ্ডিত গার্গ্য আহ্বারকসম্প্রদায়ের ক্রুষ্ট, প্রথম ও দ্বিতীয় এই তিন স্বরের প্রসঙ্গে বলেছেন: "আহ্বারকা—উৎক্ষেপিণ ইত্যর্থঃ। দ্বিতীয়প্রথমক্রুষ্টা * *। তেন তৃতীয়াখ্যো মধ্যমস্বরঃ। স মধ্যম উৎক্ষেপিতায়া অবধির্ভবতি। ততশ্চ তৃতীয়াখ্যান্ মধ্যমস্বরাদয়ামাদিভিরুৎক্ষেপকারণৈঃ কিঞ্চিৎদুৎক্ষিপ্তো দ্বিতীয়াখ্যস্বরঃ। উৎক্ষিপ্ততরঃ প্রথমাখ্যঃ। উৎক্ষিপ্ততমঃ ক্রুষ্টাখ্যঃ। এতেন চতুর্থাদীনাং পরেষাং ত্রয়াণাং স্বরানামবক্ষেপিত্বমপি দর্শিতং ভবতি। তত্র মধ্যমাৎ তৃতীয়াখ্যাৎ স্বরাৎ অন্ববসর্গাদিভিরবক্ষেপকারণৈঃ কিঞ্চিদবক্ষিপ্তঃ চতুর্থাখ্যস্বরঃ। অবক্ষিপ্ততর মন্দ্রাখ্যঃ। অবক্ষিপ্ততমঃ অতিস্বার্যাখ্যঃ। তদেবং সামবেদবর্তিনঃ ক্রুষ্টাদয়ঃ সপ্তস্বরাঃ সম্যঙ্ নিরূপিতাঃ। তেষু মন্দ্রাদয়ো দ্বিতীয়ান্তাশ্চত্বারঃ স্বরাঃ প্রতিলোমক্রমেণ মন্দ্রচতুর্থতৃতীয়দ্বিতীয়স্তৈত্তিরীয়কা ভবন্তি। * * যথাক্রমমস্মৎ স্বাধ্যয়বর্তিনঃ অনুদাত্তস্বরিতপ্রচয়োদাত্তা ভবন্তীত্যর্থঃ (১৬-১৭)"। অধ্যাপক হুইটনি ও বৈদিকাভরণব্যাখ্যাকার গার্গ্য গোপালযজ্জের মধ্যে সামস্বর ও উদাত্তাদি স্বরের পারস্পরিক সম্বন্ধ নিয়ে সামান্য মতদ্বৈত আছে। তবে অধ্যাপক হুইট্নি দ্বিতীয় স্বরকে উদাত্ত, মন্দ্রকে অনুদাত্ত এবং তৃতীয় ও চতুর্থকে যথাক্রমে স্বরিত ও প্রচয় বলেছেন। তিনি বলেছেন: "The order of the four tones is not made entirely clear by the rule, nor by the commentator's explanation of it. The latter says that 'the *mandra* of the Taittiriyas is born or produced from the *second*, and if the expression be used in a manner akin with those under rule 13, this would imply that the

হুইট্নি-সম্পাদিত সংস্করণে একটি সূত্রসংখ্যা দেওয়া হয়েছে ১৪ এবং কে. রঙ্গাচার্য-সম্পাদিত মহীশূর-সংস্করণে এর সংখ্যা ১৬।

mandra came first, and the '*second*' after which would, of course, accord best with the value of the two names, *mandra* would thus be the lowest of the four *yamas*, as it is the lowest of the three *sthānas*. But the commentator then goes on to say that the series of *yamas* thus 'begining with second' is styled tone-quaternion (*chaturtham*), and this would imply that the order is second, *mandra*, third, fourth, yet further, he add that 'second' is *udātta*, *mandra* is *anudātta* and 'third' and 'fourth' । তিনি পুনরায় বলেছেন: "This makes the impression of a purely formal and unintelligent indentification, ** which, however, are in respect to tone only three, since the *pracaya* is 'of *udātta* tone' XXI. 10: স্বরিতাৎ সংহিতায়ামনুদাত্তানাং প্রচয় উদাত্তশ্রুতিঃ", i. e., 'of grave syllables following a circumflex in Samhitā three is *pracaya* having the tone of acute (The theory of the *pracaya* accent has been so fully set forth in in the note to *Atharva-Prātiśākhya*, iii. 65)."

একণে গার্গ্য গোপালযজ্ব ও অধ্যাপক হুইটনির উপরি-উক্ত আলোচনাকে সাজালে এই দাঁড়ায়: ক্রুষ্টস্বর উৎক্ষিপ্ততম, প্রথমস্বর উৎক্ষিপ্ততর, দ্বিতীয়-স্বর কিঞ্চিৎ উৎক্ষিপ্ত, তৃতীয় মধ্যম, চতুর্থ কিঞ্চিৎ অবক্ষেপিত, মন্দ্র অব-ক্ষেপিততর ও অনুদাত্ত—অতিস্বার্য অবক্ষেপিততম:

এই নক্সার (chart) মধ্যে মধ্যম মিডিয়ম (medium) হোলেও স্বরোচ্চারণের উপলব্ধি পেতে গেলে অতিস্বার্য থেকেই ক্রমশ ক্রুষ্টের দিকে যেতে হবে। অর্থাৎ অতিস্বার্য থেকে মন্দ্রস্বর একটু উচু (high), মন্দ্র থেকে চতুর্থ আর একটু উচু, চতুর্থ থেকে তৃতীয় উচু, তৃতীয় থেকে দ্বিতীয়, দ্বিতীয় থেকে প্রথম এবং প্রথম থেকে ক্রুষ্ট (৭ম স্বর) উত্তরোত্তর উচু (high)। মধ্যম হিসাবে তৃতীয়স্বর থেকে নিম্নে চতুর্থ, মন্দ্র ও অতিস্বার্যকে ক্রমশ নীচু (low) এবং তৃতীয় থেকে দ্বিতীয়, প্রথম ও ক্রুষ্ট ক্রমশঃ উচু (high) এভাবে নির্ধারণ করলে ঐ পূর্বোক্ত অতিস্বার্য থেকে মন্দ্রাদি অন্যান্য স্বর ক্রমশ উচ্চ (high) একথাই উপলব্ধি হবে। অনুদাত্ত বা মন্দ্র তথা স্বর থেকে উদাত্ত বা তবে তথা উচ্চ স্বর দিয়ে নির্দেশ করার মর্মকথা কিন্তু তাই। ইংরাজীতে এদের 'gradually higher in pitch' বা 'gradually shining' বলা যায়। অতিস্বার্য একদিক থেকে অন্যান্য ছ'টি স্বরের পরিমাপক।

তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যকার পরবর্তী "দ্বিতীয়ান্মন্দ্রস্তৈত্তিরীয়ণাম্; তৃতীয়-চতুর্থাবনন্তরম্; তচ্চতুর্থমামিত্যাচক্ষতে" (১৮-২০) সূত্র তিনটিতে এ' কথাই বলেছেন। ত্রিরত্নভাষ্যকার ভিন্নভাবে বলেছেন: "তৈত্তিরীয়ানাং দ্বিতীয়াৎ খলুং মন্দ্রো জায়তে, তদনন্তরাং তৃতীয়চতুর্থৌ তৌ স্যাতাম্। এতদ্ এব দ্বিতীয়াদিস্বরমণ্ডলং চতুর্থং ইত্যাচক্ষতে। যো দ্বিতীয়ঃ স উদাত্তঃ, যো মন্দ্রঃ সোঽনুদাত্তঃ, যৌ তৃতীয়চতুর্থৌ তৌ স্বরিতপ্রচয়িতত্যর্থঃ। অনেন সূত্রেন পূর্বেষাং এব চতুর্ণাং স্বরাণাং ক্রমনিয়মঃ ক্রিয়তে; চতুঃসংখ্যা তৌ পূর্বসূত্রে-নৈবোক্তা, তস্মাদ্ অত্র চতুর্থমং ইত্যেতৎ সংজ্ঞাবিধিপরং ইতি প্রতীয়তে"।

মোটকথা এ'থেকে সামস্বরের সঙ্গে বৈদিক উদাত্তাদি তিনটি স্বরের এক ঘনিষ্ট সম্পর্কের পরিচয় পাওয়া যায় এবং সঙ্গে সঙ্গে ক্রুষ্টাদি সাত স্বরের প্রকাশপরিমাণ বা উচ্চারণভঙ্গী (exact tonality) কি তা নির্বাচন করা যায়। কিন্তু মনে রাখতে হবে ব্রাহ্মণ, প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাগুলিতে উদাত্তাদি স্থানস্বরকে কচিৎ কোথাও 'যম' হিসাবে গণ্য করলেও তারা গের সামস্বর থেকে ভিন্ন।

শিব-নটরাজ

সাঁচীভাস্কর্যে বাদকদল

সপ্তম অধ্যায়

॥ শিক্ষায় সঙ্গীতের উপাদান ॥

১॥ পাণিনীয়শিক্ষা ॥

বৈদিক মন্ত্রের স্বর ও ছন্দ নিয়ামক শাস্ত্রের নাম শিক্ষা। পাণিনীয়-শিক্ষাকার বলেছেন শিব-মহেশ্বরের মতে ৬৩ অথবা ৬৪টি বর্ণ। তার মধ্যে স্বরবর্ণ ও ব্যাঞ্জনবর্ণগুলিকে আমরা নিত্য ব্যবহার করি লেখা, ভাষা ও কথার মাধ্যমে। স্বর ও ব্যাঞ্জন বর্ণগুলির সৃষ্টি-রহস্যের সন্ধান দিতে গিয়ে 'কাশিকাবৃত্তি'-কার বলেছেন নন্দিকেশ্বর নটরাজ তাণ্ডবনৃত্য শেষ কোরে যখন নবপঞ্চবার ঢক্কা নিনাদ (ডমরুধ্বনি) করেছিলেন তখন ১৪টি পর্যায়ে বর্ণগুলির সৃষ্টি হয়। নাগোজী-ভট্টও 'মহাভাষ্যপ্রদীপোদ্দ্যোত' গ্রন্থে ও উপমন্যু কাশিকার 'তত্ত্ববিমর্শিনী'-ব্যাখ্যায় এ'প্রসঙ্গের উল্লেখ করেছেন। নন্দিকেশ্বর 'কাশিকাবৃত্তি'-প্রসঙ্গে বর্ণনা করেছেন,

> নৃত্তাবসানে নটরাজরাজো
> ননাদ ঢক্কাং নবপঞ্চবারম্।
> উর্ধর্তুকামঃ সনকাদিসিদ্ধা-
> নেতদ্বিমর্শে শিবসূত্রজালম্ ॥

নটরাজ-শিবের তাণ্ডবনৃত্যের ধারণা থেকে পরবর্তীকালে শিল্পে নটরাজ-মহাকালের মূর্তি কল্পিত হয়েছে। শুধু তাই নয়, নৃত্যের বিচিত্র ভঙ্গীর বিকাশ হয়েছে সেই অপরূপ কল্পনা থেকেই। ডঃ আনন্দ কুমার-স্বামী *The Dance of Shiva* (1948)-গ্রন্থে নটরাজের নৃত্য ও বিকাশভঙ্গীমার কয়েকটি ব্যাখ্যা দিয়েছেন। তিনি বলেছেন প্রথমতঃ শিবপ্রদোষস্তোত্রে শিবের তাণ্ডবনৃত্য কল্পনা করা হয়েছে ত্রিজগতের জননীকে স্বর্ণ-সিংহাসনে প্রতিষ্ঠিত কোরে। তাঁকে বিচিত্র মণিমাণিক্য দিয়ে সুসজ্জিত করা হয়েছে। শূলপাণি কৈলাসপর্বতের চূড়ায় নৃত্য করছেন। দেবতারা আছেন তাঁকে চারদিকে পরিবেষ্টন কোরে। দেবী সরস্বতী বীণার তারে ঝঙ্কার তুলেছেন। ইন্দ্র বেণু বাজাচ্ছেন। ব্রহ্মার করতালের ছন্দে লক্ষ্মী গান করছেন। বিষ্ণু

বাজাচ্ছেন মৃদঙ্গ। গন্ধর্ব যক্ষ অমর ও অপ্সরারা আছেন তাঁদের চতুর্দিকে। 'কথাসরিৎসাগর' গ্রন্থে একে শিবের 'সন্ধ্যানৃত্য' বোলে বর্ণনা করা হয়েছে। কিন্তু কোন হাত দিয়ে অসুরকে তিনি দমন করছেন না। দেবতারা নৃত্যেশ্বর-শিবের একযোগে স্তুতিগান করছেন। ইলোরা, এলিফেন্টা ও ভুবনেশ্বরের ভাস্কর্যে এবং বিশেষ কোরে দাক্ষিণাত্যের চিদাম্বরম্-মন্দিরে চারহাতবিশিষ্ট নৃত্যরত অপরূপ নটরাজমূর্তির তখনো সৃষ্টি হয়নি বলা যায়। চিদাম্বরম্-মন্দিরের নটরাজমূর্তি শিল্পসৌন্দর্যের জগতে অসামান্য স্বর্গীয় কল্পনা এবং সৃষ্টি। শিল্পের রাজ্যে তার মূল্য নাই। অমূল্য ও অপার্থিব সেই অবদান।[১]

ইলোরা, এলিফেন্টা প্রভৃতি গুহায় শিবের তাণ্ডবনৃত্যে তামসিক ভাবের প্রকাশ বেশী। শিব সেখানে ভৈরব বা বীরভদ্র, দশহাতবিশিষ্ট, শশ্মান-প্রাঙ্গনে দেবীর সঙ্গে তাণ্ডবনৃত্যে মত্ত। তিনি ভয়ঙ্কর পরিবেশ সৃষ্টি করেছেন। কিন্তু চিদাম্বরম্-মন্দিরে নটরাজের নদন্তনৃত্যের তুলনা নাই। শিল্পী হাভেল (E. B. Havell) বলেছেন নটরাজের তাণ্ডবনৃত্যের প্রকৃতি সৃষ্টি-স্থিতি-প্রলয়ের রহস্যই প্রকাশ করে: "Tāndavan, which summed up the threefold processes of Nature, creation, preservation, and destruction * *"। বেদের রুদ্র পরে শিবমূর্তিতে আত্মপ্রকাশ করেছিল। ভারতীয় শিল্পে ভৈরবের আবির্ভাব শিবের প্রলয়ঙ্কর রূপ। শিবের ভয়ঙ্কর মূর্তি ভৈরবের মধ্যে কল্যাণ-সুন্দর রূপের দৈন্য নাই। তবে সাত্ত্বিক, রাজসিক ও তামসিক এই তিন গুণের মধ্যে নটরাজের তাণ্ডবনৃত্যে রাজসিকতার অভিব্যক্তি থাকলেও তামসিকতার বিকাশ অধিক। শিব-নটরাজের বা নটেশের যে মূর্তি বাঙ্গালাদেশে পাওয়া যায় তাতে সাত্ত্বিক ভাবের আধিক্য দেখা যায়।

শোনা যায় পার্বতীকে সন্তুষ্ট করার জন্য শিব তাণ্ডবনৃত্য করেছিলেন। পার্বতী যে নৃত্য করেছিলেন তার নাম 'লাস্য'। সঙ্গীতে 'তাল' নাকি তাণ্ডব ও লাস্য শব্দ-দুইটির আদি-অক্ষর থেকে সৃষ্টি। মনে হয় এই কাহিনীর পিছনে কোন ঐতিহাসিক ভিত্তি নাই। নিছক পৌরাণিক কাহিনী দক্ষিণ-ভারতে শৈবসম্প্রদায়ের প্রভাব বেশী, তাই শিব কখনো ধ্যানমৌন

১। Cf. *The Dance of Shiva* (Bombay ,1948) pp. 48-47.

শান্ত সমাহিত যোগী, আবার কখনো বা ভয়ঙ্কর-বেশ ভৈরব। এলিফেণ্টার ও দক্ষিণ-ভারতের শিবতাণ্ডবে ভয়ঙ্কর-মূর্তিরই প্রকাশ। কিন্তু রায় বাহাদুর রমাপ্রসাদ চন্দ ময়ূরভঞ্জরাজ্যের প্রাচীন রাজধানী খিচিং বা তাম্রশাসনোক্ত খিজ্জিঙ্গকোট্টের ভগ্নাবশেষ থেকে নটরাজের যে মূর্তি (সম্ভবতঃ খ্রীষ্টীয় ১০ম-১১শ শতক) আবিষ্কার করেছিলেন তাতে যোগানন্দের প্রসন্নতা ছিল। রায় বাহাদুর চন্দ নটরাজমূর্তির প্রসঙ্গে বলেছেন: "প্রতিমার দেহের অংশ অধিকাংশ ভাগই এখনও পাওয়া যায় নাই। * * নটরাজের মুখমণ্ডলে চিত্তবৃত্তির সম্পূর্ণ নিরোধজাত যোগানন্দ-সমাধির ভাব চমৎকার প্রতিবিম্বিত হইয়াছে; কমনীয় দেহখানি ধীর গম্ভীরভাবে নৃত্যের ছলে বিশ্বলীলার অভিনয় করিতেছে। তামিলদেশের সুপ্রসিদ্ধ নটরাজমূর্তিতে গতিশীলতা প্রবলতর। খিচিং-এর মূর্তির গতির ও স্থিতির—জ্ঞানের ও কর্মের সামঞ্জস্য সাধিত হইয়াছে"।[২] পি. এস. রাও *Śrī Śiva-Natarāja* নিবন্ধে বলেছেন: "In every basic representation of Śrī Śiva-Natarāja, there is glowing synthesis of creation, projection, and destruction of the worlds. He is a composite of the male and the female, and the harmonizer of all contradictions. The primal Lord, who is the soul of everything and the eternal witness, and who in His absoluteness is unconditioned and ineffable, delineates Himself into the form and sound, weaving spells of beauty across the *cidākāśa* of every true devotee."[৩]

নটরাজের নৃত্য সৃষ্টির পরিচায়ক। সাধারণত নটরাজমূর্তি চারহাত-বিশিষ্ট। দক্ষিণদিকে উপরের হাতে ডমরু অনন্ত অনাহত শব্দের প্রতীক, অখণ্ড মহাকালের বুকে তা যেন ছন্দ বা তাল ও লয় রক্ষা করছে। ডমরুর শব্দের সঙ্গে মহাপ্রাণ ও পঞ্চভূতের যোগসূত্র জড়িত। বিশ্ববৈচিত্র্যের উপাদান পঞ্চভূত। শব্দও তাই। নৈয়ায়িকেরা 'শব্দগুণমাকাশম্' সূত্রে শব্দকে আকাশের গুণ বলেছেন শব্দ আকাশ বা মহাকাশের প্রকাশক।

২। Cf. রায় বাহাদুর চন্দ: 'মূর্তি ও মন্দির' (১৯২৪), পৃ' ১০—১১

৩। Vide P. Sama Rao: *Śrī Śiva-Natarāja*, appeared in "the Prabuddha Bhārata", Vol. LXVI, March, 1961, pp. 118—124.

নটরাজের বামদিকের উপরের হাতে 'অর্ধমুদ্রা', তাতে প্রজ্বলিত অগ্নিকুণ্ড—ধ্বংসের পরিচায়ক। দক্ষিণদিকে নীচেকার হাতে 'অভয়মুদ্রা'—শান্তি ও সান্ত্বনার উদ্বোধক। বামদিকের নীচেকার হাত উৎক্ষিপ্ত ও আন্দোলিত এবং তা চরণের দিকে নমিত। এই চরণ ভক্তগণকে আশ্রয় দান করছে। যে হাত এই চরণের দিকে নমিত তাতে আছে 'গজহস্তমুদ্রা' এবং তা বিঘ্ননাশক গণপতি বা বিনায়ককে স্মরণ করিয়ে দিচ্ছে। এ হাত সর্ববিঘ্ন-নাশের প্রতীক। পদতলে বামন 'অপস্মার'-পুরুষ বা অসুর ত্রিপুর অজ্ঞান ও অপবিত্রতার নিদর্শন। বামনের হাতে সর্প—বন্ধন বা অজ্ঞান-রূপ সংসার-চক্রের পরিচায়ক। নটরাজ বামনকে পদদলিত করেছেন, অর্থাৎ অজ্ঞানকে বিনাশ ক'রে তিনি মুক্তি ও শান্তির আলোক দান করছেন। বামন পদ্মপীঠের ওপর শায়িত। নৃত্যে শিবের পাঁচটি শক্তি বা পঞ্চক্রিয়া বিকশিত: সৃষ্টি স্থিতি, সংহার, তিরোভাব ও অনুগ্রহ। পঞ্চক্রিয়ার অধিদেবতা ব্রহ্মা, বিষ্ণু, রুদ্র, মহেশ্বর ও সদাশিব। নটরাজ-শিবের হাতে মুদ্রা বা হস্তকরণগুলি নৃত্যে ভাব ও রসের প্রকাশক। নটরাজের চারদিকে প্রভাবমণ্ডল বা অগ্নিশিখার চক্র বিশ্বের ও বিশ্ববাসিগণের প্রাণশক্তির পরিচায়ক। অধ্যাপক জিমার (Prof. Zimmer) একে ওঙ্কারেরও প্রতীক বলেছেন।[৪] নটরাজের শিরে জটজাল নৃত্যের তালে তালে শূন্যে উৎক্ষিপ্ত। জটার বাঁধনে গঙ্গা হিমালয়ের গোমুখীর কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। কপালে অর্ধচন্দ্র বা অগ্নি জ্ঞানের এবং শিরে সর্প প্রকৃতি বা প্রাণশক্তির পরিচায়ক। নটরাজের দক্ষিণকর্ণে মনুষ্যদেহের ও বামকর্ণে নারীদেহের ভূষণ। শিল্পী হ্যাভেল এটিকে বলেছেন পুরুষ-প্রকৃতির মিলিত রূপ ("by which is expressed the nature of the Diety, combining both the male and female principle")।[৫]

হ্যাভেলের মতে নটরাজের তাণ্ডবনৃত্যে দুটি ভাব অন্তর্নিহিত: একটি প্রকৃতির বাইরের জড়বিকাশের বিলাস ও অপরটি অধ্যাত্মিক জগতের লীলার অভিব্যক্তি—যাতে মানুষের সকল-কিছু কামনা, অজ্ঞান ও বন্ধনের

৪। Cf. *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization* (1967) pp. 153—154.

৫। Cf. (ক) *The Ideals of Indian Art* (London, 1920), p. 80; (খ) আনন্দকুমার স্বামী: *The Dance of Shiva.* (1948), pp. 14—87.

অবসান হয়।[৬] তিনি নটরাজের নৃত্যের একটি পৌরাণিক আখ্যানের পরিচয় দিয়েছেন। আখ্যানটি আদিমকালের ঐন্দ্রজালিক অনুষ্ঠানের সঙ্গে সম্পর্কিত। গল্পটি হোল: একদিন শিব যোগীবেশে অরণ্যে ঋষিদের কাছে গিয়ে তর্কে প্রবৃত্ত হলেন ও ঋষিদের হারিয়ে দিলেন। ঋষিরা ক্রুদ্ধ হোয়ে অভিচারে প্রবৃত্ত হলেন। তাঁরা শিবকে আক্রমণ করার জন্য যজ্ঞাগ্নিতে ভয়ঙ্কর মূর্তি এক ব্যাঘ্র সৃষ্টি করলেন। শিব কনিষ্ঠাঙ্গুলির নখ দিয়ে ব্যাঘ্রের শরীর থেকে চামড়া খুলে নিয়ে নিজের গায়ে পরিধান করলেন। ঋষিরা বিষাক্ত সর্প সৃষ্টি করলেন। কিন্তু শিব সেই সাপকে মালার আকারে গলায় পরে নৃত্য করতে লাগলেন। তখন ঋষিদের যজ্ঞাগ্নি থেকে বিকটাকার এক বামনরূপ অসুর বহির্গত হোয়ে শিবকে আক্রমণ করলো। শিব অসুরকে পদভারে দলিত কোরে তার পৃষ্ঠদেশ ভেঙে দিলেন। শিবের এই তাণ্ডবনৃত্য স্বর্গলোকের দেবতা ও ঋষিরা প্রত্যক্ষ করলেন। এই নৃত্যের দৃশ্যই এলিফেণ্টার গুহায় চাক্ষুসভাবে প্রতিফলিত করা হয়েছে।

নন্দিকেশ্বর সঙ্গীতশাস্ত্রের তথা সঙ্গীততত্ত্বের একজন পথিকৃৎ ছিলেন। মুনি ভরতের মতো তিনিও একটি পৃথক সম্প্রদায় সৃষ্টি করেছিলেন—যদিও সে সম্প্রদায় যে কোন কারণে হোক সঙ্গীতসমাজে বিশেষভাবে প্রভাব বিস্তার করতে পারেনি। দত্তিল ভরতোত্তর যুগের গুণী। তাঁর আবির্ভাব আনুমাণিক খ্রীষ্টীয় ২য়-৫ম অথবা ২য়-৭ম শতকের কোন এক সময়ে। অনেকে দত্তিলকে ভরতের সমসাময়িক বলেন। দত্তিল 'দত্তিলম্'-গ্রন্থে নন্দিকেশ্বরের কোন নামের উল্লেখ করেন নি। তবে খ্রীষ্টীয় ৫ম-৭ম শতকে লেখা 'বৃহদ্দেশী'-গ্রন্থে মতঙ্গ মূর্ছনাপ্রসঙ্গে নন্দীকেশ্বরের নামোল্লেখ করেছেন। যেমন: "নন্দিকেশ্বরেণাপ্যুক্তম্—দ্বাদশস্বরসম্পন্না জ্ঞাতব্যা মূর্ছনা বুধৈঃ। জাতিভাষাদিসিদ্ধ্যর্থং তারমন্দ্রাদিসিদ্ধয়ে"॥ এ' থেকে বোঝা যায় নন্দিকেশ্বর জাতিরাগ ও ভাষাদি রাগসম্বন্ধে বিশেষভাবে আলোচনা করেছিলেন। কোহল, যাষ্টিক, বিশ্বাখিল, কশ্যপ, দুর্গাশক্তি, বিশ্বাবসু প্রভৃতি নন্দিকেশ্বরের পূর্ববর্তী আচার্য। খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতকের গোড়াকার গুণী শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে পূর্বাচার্যদের সঙ্গে নন্দিকেশ্বরের নামোল্লেখ করেছেন (১।১৭)। শার্ঙ্গদেব

৬। Cf. (ক) *The Himālayas in Indian Art.* (London, 1924), p. 30; (খ) এস. শিবপাদসুন্দরম্: *The Saiva School of Hinduism* (London, 1134), pp. 185-186.

'নন্দিমতে' শিরোনামায় সাঙ্গীতিক বিষয়ের আলোচনার সময় নন্দিকেশ্বরের নামোল্লেখ করেছেন। তিনি বাদ্যাধ্যায়ে হস্তপাটের প্রসঙ্গে বলেছেন: "চত্বারো হস্তপাটাঃ স্যুর্নন্দিকেশ্বরভাষিতাঃ" (৬।৮৪০)। অথবা "ইতি নন্দিকেশ্বরোক্তাশ্চত্বারো হস্তপাটাঃ" (৬।৮৫৪)। কল্লিনাথ এবং সিংহভূপালও "নন্দিকেশ্বরোক্তানাং" ও "নন্দিকেশ্বরপ্রোক্তং" বোলে নন্দিকেশ্বরের নাম উল্লেখ করেছেন। সুতরাং নন্দিকেশ্বর যে বাদ্য ও নৃত্য সম্বন্ধে আলোচনা কোরে গ্রন্থ রচনা করেছিলেন তা বোঝা যায়। তাঞ্জোরের রাজা রঘুনাথ নায়ক (১৬১৪—২৮ খ্রীঃ) সঙ্গীতসুধায় প্রসিদ্ধ রাগের পর্যায়ে ষষ্টিকসংহিতার মতো নন্দিশ্বরসংহিতারও নামোল্লেখ করেছেন (সঙ্গীতসুধা ৪০৪ শ্লোক)। তিনি ৪৫৫ শ্লোকে পুনরায় বলেছেন: "উমাপতেরাধুনিকস্য তন্ত্রমুদ্বিক্ষ্য নন্দীশ-মতানুসারি,"—অর্থাৎ রঘুনাথ রীতিমতো উমাপতি, বিদ্যারণ্য, নন্দিকেশ্বর প্রভৃতির প্রামাণিক গ্রন্থ অনুসরণ কোরে 'সঙ্গীতসুধা' রচনা করেছিলেন। তাছাড়া "নন্দি-হনূমদাদ্যৈঃ" (২২২ শ্লোক) প্রভৃতি শব্দের উল্লেখ কোরে তিনি নন্দিকেশ্বরকে একজন প্রামাণিক আচার্য বোলে স্বীকার করেছেন। মোটকথা নন্দিকেশ্বর-প্রণীত "নন্দিশ্বরসংহিতা" বা "নন্দিকেশ্বরসংহিতা" নামে একখানি সঙ্গীতশাস্ত্র ছিল—যাতে অলংকার, রাগ, তাল, বাদ্য, নৃত্য প্রভৃতির মতো নাট্য ও মুদ্রা প্রভৃতির আলোচনা ছিল। "অভিনয়দর্পণ" গ্রন্থ সেই সঙ্গীতশাস্ত্রী নন্দিকেশ্বরের রচিত কিনা এ' নিয়ে পণ্ডিতদের মধ্যে মতভেদ আছে। অনেকের মতে নাট্যের প্রয়োজনে সঙ্গীতশাস্ত্রী নন্দীকেশ্বর 'অভিনয়'-গ্রন্থও রচনা করেছিলেন। "কাশিকাবৃত্তি"-ও নাকি নন্দিকেশ্বরের রচনা।

দেখা যায় নন্দিকেশ্বরের ধ্যাননেত্রে শিব-নটরাজের মূর্তি সুপরিস্ফুট ছিল, তাই তিনি নটরাজের ডমরুধ্বনিকে বর্ণসৃষ্টির মূলে স্থান দিয়েছেন। অ ই উন্ বর্ণগুলিকে ১৪টি পর্যায়ে ভাগ কোরে তিনি তাদের নাম দিয়েছেন 'শিবসূত্র' বা 'মহেশ্বরসূত্র'। ১৪টি পর্যায়ের মধ্যে অ ই উন্ থেকে হল্ পর্যন্ত সমস্ত স্বর এবং স্পর্শবর্ণগুলি নিহিত। ডঃ ভাণ্ডারকর ও পণ্ডিত ভাগবত বলেছেন সকলের চেয়ে প্রাচীন সংস্কৃত অক্ষর ২০টি, অর্থাৎ ৫ অর্ধ-স্বরবর্ণ+৫ নাসিকা বর্ণ+৫ লঘু+৫ গুরুবর্ণ—হযবরট্ লণ্, ঞমঙণনম্, ঝভঞ, ঘঢধষ, খফছঠথব্। শষসর্, হল্ বর্ণগুলি পরে যুক্ত হয়। ঋক্ ও যজুর্বেদের ব্রাহ্মণগুলিতে যে অক্ষর বা বর্ণের ব্যবহার হয়েছে সেগুলি সাধারণতঃ বিবর্তনের দ্বিতীয় যুগের অন্তর্ভুক্ত।

তাছাড়া অক্ষর, বর্ণ, পদ প্রভৃতি বৈয়াকরণিক শব্দগুলির অর্থে ও ভাবে যথেষ্ট বিবর্তন দেখা যায়। ডঃ বটকৃষ্ণ ঘোষের মতে ঋগ্বৈদিক যুগে 'পদ'-শব্দের অর্থ ছিল এখনকার সময় থেকে ভিন্ন। 'অক্ষর' অর্থে যেমন ক্ষুদ্র শব্দসমষ্টি (smallest sound-unit) বোঝাতো তেমনি 'পদ' বলতে সামান্যভাবে ভাবসমষ্টিকে (smallest sense-unit) প্রকাশ করতো। ঋগ্বেদে (১।১৬৪।২৩) 'পদ' বেশীর ভাগ সময় মন্ত্রের 'চরণ' অর্থে ব্যবহৃত। পণ্ডিত লাইবিচের (Prof. Liebich) মতে বেদের মন্ত্রগুলিকে ঋষিরা 'বাক্'-এর সঙ্গে ছন্দ যোগ কোরে উচ্চারণ বা পাঠ করতেন। তাতে থাকতো নৃত্যান্বিত গতি ("thus every metrical unit, i. e. the verse-foot came to be regarded as a 'step' of the goddess dancing along in perfect harmony with the sacred speech")। সংস্কৃত পদ্যযুগ যখন গদ্যযুগে রূপান্তরিত হোল তখন 'পদ' অর্থে বোঝাতো শব্দ,—পদ বা পাদ নয়। ব্রাহ্মণসাহিত্যের যুগেও পরিবর্তন এলো। মনে হয় ঐতরেয়ব্রাহ্মণে (৫।৫।৭) 'স্বর' ও 'বর্ণ' শব্দের প্রথম আবির্ভাব। সামবাদের ব্রাহ্মণগুলিতে "রথন্তরবর্ণা ঋক্", অর্থাৎ রথন্তরসামকে স্বর দিয়ে গান করতে হবে এই ধরনের উল্লেখ আছে। অনেকের মতে 'বর্ণ'-শব্দে গোড়াকার দিকে বোঝাতো 'রঙ্' (colour), পরে ব্রাহ্মণের যুগে রূপান্তরিত হয় সুরের বা গানের শব্দে (sound of melody)। অধ্যাপক কিথ ঐতরেয়ব্রাহ্মণের (৩।২।১৩) "স্বরবত্যয়া বাচা" শব্দগুলির অর্থ করেছেন 'সুমিষ্ট বাক্যের দ্বারা' এবং আচার্য সায়ণ করেছেন তা থেকে ভিন্নভাবে। সায়ণ ব্যাখ্যা করেছেন "স্বরযুক্তয়া",—অর্থাৎ স্বরযুক্ত ঋক্ পাঠ করতে হবে। ঐতরেয়-আরণ্যকে (২।২।৫) এবং ছান্দোগ্য-উপনিষদে (২।২২।২-৫) বর্ণ হিসাবে স্পর্শ, উষ্ম ও অন্তঃস্থবর্ণ এই শব্দগুলির উল্লেখ করা হয়েছে। অ, উ, ম এই তিনটি ওঙ্কারের পবিত্র বর্ণ। ঐতরেয়ব্রাহ্মণে (৫।৫।৭) এদের ব্যবহার নাকি প্রথম পাওয়া যায়।

শতপথব্রাহ্মণে (১৩।৫।১।১৮) 'একবচন' ও 'বহুবচন' শব্দের এবং অথর্বপ্রাতিশাখ্যে (১।৭৫ ; ২।৪৭) 'দ্বিবচন' শব্দেরও প্রয়োগ আছে। কিন্তু শৌনকের ঋক্প্রাতিশাখ্যে 'দ্বিবচন'-এর ব্যবহার আগে থেকে ছিল। অনেকে ঋক্প্রাতিশাখ্যকে তাই কেবল ব্রাহ্মণসাহিত্য প্রভৃতির নয়, পাণিনিরও পরবর্তী ব্যাকরণ বলতে চান। এই মতবাদের সমর্থকদের

অন্যতম পণ্ডিত গোল্ডষ্টুকার[৭] নিজে। কিন্তু গোল্ডষ্টুকারের অনুমান সত্য বোলে মনে হয় না, কারণ অধ্যাপক ম্যাকডোনেল বলেছেন 'বৃহদ্দেবতা'-গ্রন্থ শৌনকের ঋক্‌প্রাতিশাখ্যের পরবর্তী এবং পাণিনির পূর্ববর্তী। পাণিনির অষ্টাধ্যায়ীকে ঋক্‌প্রাতিশাখ্যের চেয়ে প্রাচীন বলার স্বপক্ষে গোল্ডষ্টুকারের যুক্তি হোল: আচার্য ব্যাড়ি বা দাক্ষায়ণ পতঞ্জলিকে অনুসরণ কোরে পাণিনির সূত্রের উপর 'সংগ্রহ' গ্রন্থ রচনা করেছিলেন। কিন্তু পণ্ডিত ম্যাক্স-মূলারের মতে প্রাতিশাখ্যে যে ব্যাড়ির নাম উল্লেখ আছে, আসলে তিনিই যে সংগ্রহকার ব্যাড়ি বা ব্যালি তার প্রমাণ কি?[৮] অবশ্য পাণিনির দান সংস্কৃত সাহিত্যের ভাণ্ডারে অফুরন্ত। অধ্যাপক বেনফি (Prof Benfey) পাণিনির 'অষ্টাধ্যায়ী' সম্বন্ধে এই বোলে মত প্রকাশ করেছেন: "* * the most comprehensive grammar of the richest language within the briefest compass imaginable or rather unimaginable"। পাণিনির আবির্ভাবকাল খ্রীষ্টপূর্ব ৪০০ শতক, কিন্তু 'পাণিনীয়শিক্ষা' রচিত হয় তার অনেক পরে।[৯]

ডঃ এম. কৃষ্ণমাচারিয়ার *History of Classical Sanskrit Literature* (*1937*) গ্রন্থে[১০] বলেছেন ঐতরেয়ব্রাহ্মণে কতকগুলি গাথার উল্লেখ আছে যেগুলি বেশ প্রাচীন মনে হয়। অষ্টাধ্যায়ীকার পাণিনি তাঁর সময়কার প্রচলিত ভাষাকে গ্রহণ কোরে ৩৯৭৮-গুলি সূত্রের সমাবেশে ব্যাকরণ রচনা করেন। তাঁর সময়কার অনেক ভাষা তাই পরবর্তীকালে অপ্রচলিত। এমন কি কাত্যায়নের সময়ে প্রচলিত অনেক ভাষা পরে লোপ পেয়েছিল। ভাষার ক্রমবিবর্তনের যুগকে তাই সাধারণত কয়েকটি স্তরে ভাগ করা যায়: (১) প্রথম—ঋগ্বেদসংহিতা, যজুর্বেদের মন্ত্রভাগ ও অথর্ববেদের আদিভাগগুলিকে নিয়ে বৈদিক যুগ, (২) দ্বিতীয়—ব্রাহ্মণসাহিত্যগুলির যুগ, (৩) তৃতীয়—নিরুক্তকার যাস্ক ও পাণিনির যুগ। তারপর কাত্যায়ন ও

৭। Cf *Pāṇini His Place in Sanskrit Literature* (London 1861).

৮। Vide (ক) *Introduction to the Rikprātiśākhya* (1896), pp. 20-21. (খ) এ'বিষয়ে আগেও আলোচনা করেছি।

৯। এ'সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা ডঃ বটকৃষ্ণ ঘোষ: *Aspects of Pre-Pāṇinean Sanskrit Grammar* in the *B. C. Law Volume*, pt. I (1945). pp. 334-345.

১০। Vide *Introduction*, pp. XXVII-XXXV.

মহাভাষ্যকার পতঞ্জলি প্রভৃতির যুগ। যাস্ক ও পাণিনির যুগকে মধ্যসংস্কৃতও (Middle Sanskrit) বলা যায়। তারপর সাংস্কৃতিক বা ক্ল্যাসিক্যাল যুগের আবির্ভাব। এই সাংস্কৃতিক বা ক্লাসিক্যাল যুগে পুরাণ, প্রাচীন কাব্য, নাট্য-সাহিত্য, স্মৃতি ও কাত্যায়নের বার্তিক তথা ব্যাকরণশাস্ত্র রচিত হয়েছিল। সুতরাং পাণিনিকে মধ্যসংস্কৃত ও কাত্যায়নকে ক্লাসিকাল-সংস্কৃত যুগের গুণী হিসাব গণ্য করা যায়। ডঃ ভাণ্ডারকরের অভিমত তাই। তিনি তাঁর *Date of Patañjali* নিবন্ধে বলেছেন: "Pāṇini's work contains the grammar of Middle Sanskrit, while Kātyāyana's that of Classical Sanskrit, though he gives his sanction to the archaic froms on the principle, as he himself has stated, on which the authors of the sacrificial sessions, thought they had ceased to be held in their time"। অধ্যাপক গোল্ডষ্টুকারের মতে কাত্যায়ন এমন কতগুলি ভাষার ব্যবহার করেছেন যেগুলির স্থান পাণিনির অষ্টাধ্যায়ীতে নাই। তার কারণ মনে হয় পাণিনির সময়ে সে-সব ভাষার প্রচলন ছিল না। এ'রকম হওয়াও স্বাভাবিক, কারণ পতঞ্জলি প্রধানতঃ কাত্যায়নের বার্তিকের উপর 'মহাভাষ্য' ও 'যোগদর্শন' রচনা করেছিলেন।

মহর্ষি পতঞ্জলি তথা মহাভাষ্যকার পতঞ্জলি ও যোগদর্শনকার পতঞ্জলি এক ও অভিন্ন কিনা এ' নিয়েও প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য পণ্ডিতদের ভিতর মতভেদ কম নেই। অনেকে 'পতঞ্জলিচরিত্র'-রচয়িতা পতঞ্জলিকে 'বাসবদত্তা'-র ভাষ্যে শিবরাম উল্লিখিত পতঞ্জলির (১৮ শতকের) সঙ্গে অভিন্ন বলেন, আর মহাভাষ্যকার ও যোগসূত্রকার এ'দুজন পতঞ্জলিকে এক ও অভিন্ন ব্যক্তি বোলে স্বীকার করেন না। তাছাড়া ঐতিহাসিক আল্‌বেরুনী এক 'কিতাব-পাতঞ্জলি'-গ্রন্থের নামোল্লেখ করেছেন। পাতঞ্জলি 'সাংক' (সাংখ্য) নামে একটি যোগদর্শনের প্রামাণ্য গ্রন্থও নাকি অনুবাদ করেছিলেন। অবশ্য 'কিতাব-পাতঞ্জলি'-গ্রন্থকার ও 'সাংক' তথা সাংখ্য-রচয়িতা পরস্পরে অভিন্ন কি ভিন্ন লোক সে-সম্বন্ধে তিনি কোন মন্তব্য করেন নি। রসায়নশাস্ত্রের গ্রন্থ হিসাবে 'পাতঞ্জলতন্ত্র' নামে একটি গ্রন্থের নামোল্লেখ পাওয়া যায়। ভর্তৃহরি, কাত্যায়ন, বামন, জয়াদিত্য, নাগেশ প্রভৃতি শব্দশাস্ত্রকার ও ভাষ্য-রচয়িতারা এই দুই পতঞ্জলির মধ্যে কোন ঐক্য বা অনৈক্যের প্রশ্ন তুলেন নি। তবে নাগেশ চরকের ভাষ্যে 'চরকে পতঞ্জলিঃ' শব্দগুলি উল্লেখ

করেছেন। চরকের অপর ভাষ্যকার চক্রপাণি ও ভোজ পতঞ্জলিতন্ত্রের গ্রন্থকারকে মহাভাষ্যকার পতঞ্জলির সঙ্গে অভিন্ন বলেছেন। কিন্তু হার্ভার্ডের অধ্যাপক উড্ (Prof. J. H. Wood) *Introduction to the Yoga System* গ্রন্থে কয়েকটি যুক্তি দেখিয়ে বলেছেন মহাভাষ্যকার ও যোগদর্শনকার পতঞ্জলি এক ও অভিন্ন গ্রন্থকার নন। ডঃ দাশগুপ্ত (Dr. S. N. Dasgupta) তা স্বীকার করেন নি। তিনি বলেছেন: "So far as I have examined the *Mahābhāṣya*, I have not been able to discover anything there which can warrent us in holding that the two Patañjali's cannot be identified"। তিনি আরো বলেছেন: "I am also convinced that the writer of the *Mahābhāṣya* knew most of the important parts of the Sānkhya-Yoga metaphysics"।[১১] ভাষার প্রসঙ্গে অধ্যাপক ম্যাক্স-মূলার পাণিনি, কাত্যায়ন ও পতঞ্জলির ভাষাকে সাধারণভাবে ব্যাকরণের দিক থেকে নূতন বা রেনেসাঁযুগের অন্তর্ভুক্ত করেছেন। এ' বিষয়ে পণ্ডিত ম্যাক্স-মূলারের যুক্তি ও সিদ্ধান্ত প্রণিধানযোগ্য। নিরুক্তকার যাস্ক ও পাণিনি প্রায় কাছাকাছি সময়ের গুণী, কাজেই যাস্কের নিরুক্তে যে ভাষার প্রয়োগ আছে, পাণিনির অষ্টাধ্যায়ীর ভাষার সঙ্গে তার অনেক পরিমাণে মিল থাকা উচিত। পুরাণ ও ইতিহাসগুলি ভাষাবিবর্তনের মাঝামাঝি যুগে রচিত বোলে মনে হয়। পতঞ্জলির ভাষা সরল, প্রাঞ্জল ও হৃদয়-গ্রাহী। ব্যাকরণের জগতে তাঁর মহাভাষ্যের সম্মান ও প্রামাণ্য অত্যন্ত বেশী। শবর-স্বামীর ভাষায় প্রাচীন ও নূতনের সংমিশ্রণ দেখা যায়। আচার্য শংকর ভাষ্য ও অন্যান্য প্রবন্ধ-রচনায় মধ্যযুগীয় ভাষা গ্রহণ করেছেন। নৈয়ায়িকের ভাষাবিবর্তনের শেষযুগের অন্তর্গত, তাই আধুনিকতার রূপই তাঁদের ভাষায় সুপরিস্ফুট। শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যের ভাষা প্রাচীন ও ক্লাসিক্যালে মিশানো, কারণ বৈদিক সাহিত্যগুলির ভাষা, উচ্চারণ ও স্বর প্রভৃতি নির্ণয় করাই তাদের উদ্দেশ্য। তবে সকল শিক্ষা ঠিক একই সময়ে রচিত নয়, কতকগুলির মধ্যে ক্ল্যাসিক্যাল ও আধুনিকতার ভাব সুপরিস্ফুট।

পাণিনীয় শিক্ষাকার স্বরের উৎপত্তিসম্বন্ধে অতি সুন্দর বিবরণ দিয়েছেন, যা দার্শনিক হোলেও সকল সঙ্গীতশাস্ত্রী প্রায় ঐ বর্ণনা ও ব্যাখ্যাই গ্রহণ

১১। বিস্তৃত আলোচনা ডঃ দাশগুপ্ত: *A History of Indian Philosophy* (1932), Vol. I, 229-233 দ্রষ্টব্য।

করেছেন। শিক্ষাকার যোগশাস্ত্রেও বিচক্ষণ পণ্ডিত ছিলেন বোলে মনে হয়। পাণ্ডিত্যের দিক থেকে তিনি স্বর, শব্দ বা নাদোৎপত্তির বিবরণ ও ব্যাখ্যা দিয়েছেন। তিনি বলেছেন (৬-৭),

আত্মা বুদ্ধ্যাসমেত্যার্থান্ মনো যুঙ্‌ক্তে বিবক্ষয়া।
মনঃ কায়াগ্নিমাহন্তি স প্রেরয়তি মারুতম্।
মারুতস্তূরসি চরন্ মন্দ্রং জনয়তি স্বরম্॥

বুদ্ধি বা চৈতন্যযুক্ত আত্মা প্রথমে মনকে প্রেরণ করে। সেই মন আত্মার দ্বারা প্রেরিত হোয়ে দেহের মধ্যে অগ্নি সৃষ্টি করে। অগ্নি মরুত বা প্রাণবায়ু প্রেরণ করে। প্রাণবায়ু আবার উরদেশে আহত হোয়ে মন্দ্র বা শব্দ (নাদ) সৃষ্টি করে ও সেই নাদ থেকে স্বর অভিব্যক্ত হয়। খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতকে শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে (১।৩।৩-৫) স্বরোৎপত্তির বিবরণ আরও বিশদভাবে দিয়েছেন। তিনি বলেছেন,

আত্মা বিবক্ষমাণোঽয়ং মনঃ প্রেরয়তে মনঃ।
দেহস্থং বহ্নিমাহন্তি স প্রেরয়তি মারুতম্॥
ব্রহ্মগ্রন্থিস্থিতঃ সোঽথ ক্রমাদূর্ধ্বপথে চরন্।
নাভিহৃৎকণ্ঠমূর্ধাস্যেষ্বাবির্ভাবয়তি ধ্বনিম্॥
নাদোঽতিসূক্ষ্মঃ সূক্ষ্মশ্চ পুষ্টোঽপুষ্টশ্চ কৃত্রিমঃ।
ইতি পঞ্চভিধা ধত্তে পঞ্চস্থানস্থিতঃ ক্রমাৎ॥

এ'সম্বন্ধে কল্লিনাথের চেয়ে টীকাকার সিংহভূপালের ব্যাখ্যা সাবলীল। তিনি বলেছেন: "* * আত্মা মনোঽন্তঃকরণং প্রেরয়তে। তদন্তঃকরণমাত্মপ্রেরিতং সদ্দেহস্থমূদর্যমগ্নিমাহন্তি তাড়য়তি। স বহ্নিমারুতং বায়ুং প্রেরয়তি। স পূর্বং ব্রহ্মগ্রন্থিস্থিতস্তেন বহ্নিনা প্রেরিতঃ সন্নূর্ধমার্গে গচ্ছন্নাঘাতেন নাভিহৃদয়কণ্ঠমূর্ধ-মুখেষু ধ্বনিং প্রকটয়তি। উর্ধপথ ইতি প্রকৃতগানোপযোগার্থম্, অধোঽপ্যনাহতস্য নাদস্যোৎপত্তেঃ, * *"।

মনোবৈজ্ঞানিকী দৃষ্টিভঙ্গী (psychological standpoint) থেকে এর বিচার করলে দেখা যায় ইচ্ছা অথবা ইচ্ছাশক্তি (will-power) ছাড়া মানুষ কেন—কোন প্রাণীই জগতে কোন কাজ করতে পারে না। সকল কাজের মূলে তাই ইচ্ছার প্রেরণাশক্তি থাকে। অবশ্য ইচ্ছা বা বাসনা সৃষ্টি হয় মনে তথা অন্তঃকরণে। কিন্তু ভারতীয় দর্শনে মন বা অন্তঃকরণও জড়, সুতরাং

তা জ্ঞান বা চৈতন্যের যন্ত্রমাত্র। চৈতন্যের দ্বারা উদ্দীপিত না হোলে মনে কোন ইচ্ছার বিকাশ হয় না। বুদ্ধি চৈতন্যের বিকাশ। আবার বুদ্ধি অন্তঃকরণের একটি বিশিষ্ট উপাদান। বুদ্ধিবৃত্তিরূপ বিচারের জন্য মনের মধ্যে এক স্পন্দন সৃষ্টি হয়। সেই স্পন্দনের পিছনে থাকে প্রাণবায়ুর সংঘাত। প্রাণের সংঘাত থেকে হয় তাপের সৃষ্টি (heat-energy)। সংঘাতজনিত তাপ ও বায়ুর সংমিশ্রণে সূক্ষ্মশব্দ আত্মপ্রকাশ করে। সূক্ষ্মশব্দের নাম 'অনাহত' শব্দ বা নাদ এবং নাদ বা শব্দ বাইরে প্রকাশ হোলে হয় 'স্বর'। মতঙ্গ বৃহদ্দেশীতে (১৮-২০ শ্লো°) এ'সম্বন্ধে বলেছেন,

নাদরূপা পরা শক্তির্নাদরূপো মহেশ্বরঃ।
যদুক্তং ব্রহ্মণঃ স্থানং ব্রহ্মগ্রন্থিশ্চ যঃ স্মৃতঃ ॥
তন্মধ্যে সংস্থিতঃ প্রাণঃ প্রাণাদ্ বহ্নিসমুদ্গমঃ।
বহ্নিমারুতসংযোগান্নাদঃ সমুপজায়তে।
নাদাদুৎপদ্যতে বিন্দুর্নাদাৎ সর্বং চ বাঙ্ময়ম্ ॥

নাদ কারণশব্দ। নাদ অনাহত ও আহত শব্দের কারণ (cause)। 'বিন্দু' অনাহত সূক্ষ্মশব্দ এবং 'বাক্য' আহত স্থূলশব্দ। এই ধারণা বা অনুভূতি যোগদর্শনের। দর্শন আধ্যাত্মভূমির পথপ্রদর্শক। ভারতবর্ষ আধ্যাত্মিকতার আদিভূমি। সুতরাং সর্বশ্রেষ্ঠ কলা সঙ্গীতের জন্মরহস্যের সঙ্গে যে দর্শন ও আধ্যাত্মিকতা মেশানো থাকবে তাতে আর আশ্চর্য কি! শিক্ষাগ্রন্থের আমলে এ' ধারণার সৃষ্টি ও পরিপুষ্টি হয়েছিল। শিক্ষাগুলি এ' ধারণার বীজ খুঁজে পেয়েছিল বেদে ও বৈদিক সাহিত্যে। প্রাচীন ও আধুনিক সংগীত-শাস্ত্রকারেরাও এই মহতী ধারণাকে তাঁদের সৃজনশীল মনে গ্রহণ করেছিলেন সকল বিষয়ে।

পাণিনীয়শিক্ষাকার স্থানস্বর হিসাবে উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিতকে গ্রহণ করেছেন: "স্বরাস্ত্রয়ঃ"। কালনিয়ন্ত্রনের (timming) জন্য তিনি হ্রস্ব, দীর্ঘ ও প্লুত তথা দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিত মাত্রার বর্ণনা করেছেন। লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বরের প্রসঙ্গকেও তিনি বাদ দেন নি। যাজ্ঞবল্ক্যের মতো তিনি বলেছেন,

উদাত্তে নিষাদগান্ধারাবানুদাত্তঋষভধৈবতৌ।
স্বরিতঃ প্রভবা হেতো ষড়্জমধ্যমপঞ্চমাঃ ॥

উদাত্ত থেকে প্রকাশ পেয়েছে নিষাদ ও গান্ধার, অনুদাত্ত থেকে ঋষভ ও ধৈবত এবং স্বরিত থেকে ষড়্‌জ, মধ্যম ও পঞ্চম।[১২] স্বরের আটটি স্থানের অধিষ্ঠানের ("অষ্টৌ স্থানানি") কথাও তিনি উল্লেখ করেছেন। যেমন উরঃ, কণ্ঠ, শির, জিহ্বামূল, দন্ত, নাসিকা, ওষ্ঠ ও তালু। তিনি আটটি অংশে স্বর ও ব্যঞ্জন বর্ণগুলির স্থান নির্ণয় করেছেন। মাত্রার স্থান' নির্দেশ করতে গিয়ে বলেছেন হৃদয়ে একমাত্রা, মূর্ধায় অর্ধমাত্রা ও নাসিকায় অর্ধমাত্রার স্থিতি। প্রাতঃকালে, মধ্যাহ্নে ও সায়ংকালে কিভাবে স্বরোচ্চারণ করা প্রয়োজন তাদেরও পরিচয় দিয়েছেন। সেখানে পশুপক্ষীর ডাককে অনুকরণ করার কথা আছে। সুতরাং পরবর্তী শাস্ত্রকারেরা ষড়্‌জাদি সাতস্বরের জন্মরহস্যের সঙ্গে পশুপক্ষীদের শব্দের অন্তিম স্বরানুকরণকে সম্পর্কিত করেছেন। মাত্রাপ্রসঙ্গে পাণিনিশিক্ষাকারও ঋক্‌প্রাতিশাখ্যকার অথবা অন্যান্য শিক্ষাশাস্ত্রীদের মতো বলেছেন,

চাষস্তু বদতে মাত্রাং দ্বিমাত্রাং ত্বেব বায়সঃ।
শিখী রৌতি ত্রিমাত্রাং তু নকুলস্ত্বর্ধমাত্রকম্‌॥

ব্রাহ্মণ, সংহিতা ও শিক্ষার যুগে মানুষ বিশ্বপ্রকৃতিকে গ্রহণ করেছিল চিরচঞ্চল সংসারের মূলকারণরূপে এবং সব-কিছুর কারণ ও ঐক্য খুঁজে পাবার চেষ্টা করতো প্রকৃতির ভিতর থেকে।

১২। এ'সম্বন্ধে আগে আলোচিত হয়েছে॥

২ ॥ যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষা ॥

যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষা মহর্ষি যাজ্ঞবল্ক্যের রচিত। যাজ্ঞবল্ক্য অধ্যাত্মবিদ্যায় পারদর্শী ছিলেন। স্বরশাস্ত্রে তাঁর বিশেষ অধিকার ছিল। যাজ্ঞবল্ক্য যজুর্বেদীয় শাখার শিক্ষা। এখন প্রশ্ন যে, যাজ্ঞবল্ক্য একজন নন, তিনজন যাজ্ঞবল্ক্যের নাম সাধারণ-ভাবে পাওয়া যায়, তিনজন যাজ্ঞবল্ক্যের মধ্যে একজন মহাভারতের সময়ের, একজন সংহিতাকার যাজ্ঞবল্ক্য ও একজন শিক্ষাকার যাজ্ঞবল্ক্য, সুতরাং কোন্ যাজ্ঞবল্ক্য শিক্ষাশাস্ত্র (স্বরশাস্ত্র) রচনা করেছিলেন? সত্যই তা বিচারের বিষয়। অধ্যাপক জলির (Prof. Jolly) মতে সংহিতাকার যাজ্ঞবল্ক্যের অভ্যুদয়-কাল খ্রীষ্টীয় ৪র্থ শতক এবং ডঃ কানের (Dr. Kane) মতে ১০০—৩০০ খ্রীষ্টাব্দ। এক্ষণে সংহিতাকার যাজ্ঞবল্ক্য ও শিক্ষাকার যাজ্ঞবল্ক্য বস্তুতঃ এক ও অভিন্ন কিনা বিচারের বিষয়। যাজ্ঞবল্ক্যসংহিতায় শঙ্করস্তুতিগানের পরিচয় আছে। যাজ্ঞবল্ক্য ৩।১১৩-১১৪ শ্লোকে "অপরান্তকমুল্লোপ্য মদ্রকং প্রকরীস্তথা" প্রভৃতির প্রস্তাবনায় ব্রহ্মগীতিরূপ প্রাচীন প্রবন্ধগীতি অপরান্তক, উল্লোপ্য, মদ্রক, প্রকরী, উবেণক, সরোবিন্দু, উত্তর, ঋক্, গাথা, পাণিক প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন। মহাভারতেও একজন যাজ্ঞবল্ক্যের উল্লেখ আছে : "যাজ্ঞবল্ক্যস্য সংবাদং জনকস্য চ ভারত" (শান্তিপর্ব ২৯৩।৩), "যাজ্ঞবল্ক্যেন জনকং প্রতি" (শান্তি ২৯৮-৩০১ অধ্যায়) প্রভৃতি। মহাভারত সংকলিত হয়েছিল খ্রীষ্টপূর্ব ৩০০—খ্রীষ্টীয় ২য়-৩য় শতকের মধ্যে। প্রশ্ন এই যে অধ্যাপক জলি ও ডঃ কানের মতে যাজ্ঞবল্ক্যের অভ্যুদয়কাল যদি খ্রীষ্টীয় ৩য়-৪র্থ শতক হয় তবে খ্রীষ্টপূর্ব ৩০০ শতকের (মহাভারতে উল্লিখিত) যাজ্ঞবল্ক্য কখনই সংহিতাকার যাজ্ঞবল্ক্যের সমসাময়িক নন।

শিক্ষাকার যাজ্ঞবল্ক্যের শিক্ষাগ্রন্থ নিয়ে আলোচনা করলে দেখা যায় যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষায় সঙ্গীতের যে সকল উপাদানের আলোচনা করা হয়েছে সেগুলি বিশেষ উন্নত যুগের নয়। যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষায় ঋষি গৌতম, গার্গ্য, ভরদ্বাজ প্রভৃতি ঋষিদের নামোল্লেখ আছে,

> বৈশ্যং তু স্বরিতং বিদ্যাদ্ভারদ্বাজমুদাত্তকম্।
> নীচং গৌতমমিত্যাহুর্গার্গ্যং তু স্বরিতং বিদুঃ ॥

শিক্ষায় সামগানের উপযোগী স্বরাদির আলোচনা আছে ও সেদিক থেকে সংহিতাকার যাজ্ঞবল্ক্যের চেয়ে শিক্ষাকার যাজ্ঞবল্ক্য প্রাচীন ও পরবর্তী

বোলে মনে হয়। অবশ্য বিভিন্ন সময়ে বিভিন্ন যাজ্ঞবল্ক্য নামধারী ব্যক্তি ও গুণী থাকাও অস্বাভাবিক নয়।

যাজ্ঞবল্ক্য শিক্ষাগ্রন্থরচনায় তিনটি স্বরের লক্ষণসম্বন্ধে ব্যাখ্যা করেছেন: "অথাতস্ত্রৈস্বর্যলক্ষণং ব্যাখ্যাস্যামঃ"। তিনি উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত তিনটি স্থানস্বরেরও উল্লেখ করেছেন। তাঁর মতে এ' তিনটি স্বর বৈদিক: "ত এব বেদে বিজ্ঞেয়াস্ত্রয় উচ্চাদয়ঃ স্বরাঃ"। তিনি উচ্চাদি তথা উদাত্তাদি স্বরের দেবতা ও স্থান নির্দেশ করেছেন অনেকটা দার্শনিকী মনোবৃত্তি নিয়ে এবং সেগুলি সাধারণের কাছে মনে হবে রূপকের অনুশীলন। তিনি বলেছেন,

শুক্লমুচ্চং বিজানীয়ান্নীচং লোহিতমেব চ।
শ্যামং তু স্বরিতং বিদ্যাদগ্নিরুচ্চস্য দৈবতম্॥
নীচং সোমং বিজানীয়াৎ স্বরিতে সবিতা ভবেৎ।
উদাত্তং ব্রাহ্মণং বিদ্যান্নীচং ক্ষত্রিয়মেব চ॥
বৈশ্যং তু স্বরিতং বিদ্যাদ্ভারদ্বাজমুদাত্তকম্।
নীচং গৌতমমিত্যাহুর্গার্গ্যং তু স্বরিতং বিদুঃ॥
বিদ্যাদুদাত্তং গায়ত্রং নীচং ত্রৈষ্টুভমেব চ।
জাগতং স্বরিতং বিদ্যাদেবমেব নিয়োগতঃ॥২-৫

অপরাপর শিক্ষার সঙ্গে যাজ্ঞবল্ক্যে উল্লিখিত দেবতা, বর্ণ, জাতি প্রভৃতির সাদৃশ্য আছে, কিন্তু ছান্দোগ্য-উপনিষদের (৬।৪।১) বর্ণনার সঙ্গে ঠিক মিল নাই,— যদিও দার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গিতে উভয়ের মধ্যে ঐক্য পাওয়া যায়। যাজ্ঞবল্ক্যের বর্ণনা অনুযায়ী দেখি,

স্বর	স্থান	বর্ণ	দেবতা	জাতি	ঋষি	ছন্দ
উদাত্ত	উচ্চ	শুক্ল	অগ্নি	ব্রাহ্মণ	ভরদ্বাজ	গায়ত্রী
অনুদাত্ত	নীচ	লোহিত	সোম (তেজঃ)	ক্ষত্রিয়	গৌতম	ত্রৈষ্টুভ
স্বরিত	মধ্যম	কৃষ্ণ	সবিতা	বৈশ্য	গার্গ্য	জগতী

কিন্তু ছান্দোগ্য-উপনিষদে (৪।৬।১) দেবতাদের বর্ণের কথা একটু ভিন্নভাবে বলা হয়েছে: "যদগ্নে লোহিতং রূপং তেজসস্তদ্রূপং, যচ্ছুক্লং তদপাং, যৎ কৃষ্ণং তদন্নস্য,"—অর্থাৎ অগ্নির লোহিত, জলের (অপঃ) শুক্ল ও অন্ন বা পৃথিবীর রূপ কৃষ্ণ। ছান্দোগ্য-অনুযায়ী উদাত্তাদি স্বরের বিভাগ হয়,

যাজ্ঞবল্ক্য বলেছেন অগ্নি শুক্ল ও উদাত্ত, সোম (তেজঃ) লোহিত ও অনুদাত্ত এবং সবিতা বা সূর্য কৃষ্ণ ও স্বরিত, কাজেই ছান্দোগ্যে বর্ণিত বিভাগের সঙ্গে এ'বর্ণনা ঠিক মেলে না। ছান্দোগ্যের ৬।৪।৩ শ্লোকে সোম বা চন্দ্রমাকে আবার তেজঃস্বরূপ চিন্তা কোরে তার বর্ণ নির্ণয় করা হয়েছে লোহিত, সুতরাং ৬।৪।৩ শ্লোক অনুযায়ী বিভাগ হয়,

এই বিভাগের সঙ্গে যাজ্ঞবল্ক্যের বর্ণনার অনেকটা সাদৃশ্য আছে, কারণ সোম বা চন্দ্র বৈদিকযুগের গোড়ার দিকে বরুণ, আকাশ, আকাশস্থ সূর্য অথবা পৃথিবীস্থ সূর্য বা অগ্নিরূপে কল্পিত হোত। অপঃ বা সলিল ও বরুণ বা আকাশ এবং সবিতা বা সূর্যকে যাজ্ঞবল্ক্য কৃষ্ণবর্ণ বোলে বর্ণনা করেছেন। ছান্দোগ্যে আছে পৃথিবী কৃষ্ণবর্ণ, সুতরাং এর মধ্যে বিশেষ বৈষম্য নাই, কেননা বৈদিকযুগের গোড়ার দিকে বরুণ বা আকাশ (দ্যৌ) প্রথম দেবতা, পরে হোল পৃথিবী, আকাশ বা দ্যৌ—পুরুষ এবং পৃথিবী—স্ত্রী, সুতরাং পুরুষ-প্রকৃতিরূপে কল্পিত। বাজসনেয়ীসংহিতায় (২৩।৪৮) আছে: "দ্যৌ সমুদ্রঃ",—আকাশ সমুদ্র। ঐতরেয়ব্রাহ্মণে আছে (১।২৪): "বরুণ আদিত্যঃ", অথবা শতপথব্রাহ্মণে আছে (৫।২।৪।২৩): "যো বৈ বরুণঃ

সোহাগ্নিঃ", বৃহদারণ্যক-উপনিষদে আছে (১।১।২): "আপো বা অর্কঃ।"[১৩] সুতরাং এক দিক থেকে ঋষি যাজ্ঞবল্ক্যবর্ণিত দেবতা ও বর্ণের সঙ্গে ছান্দোগ্যে উল্লিখিত দেবতা ও বর্ণের মিল এ'দিক থেকে আছে।

ব্রাহ্মণসাহিত্য ও উপনিষদের যুগে ত্রিত্ববাদের সৃষ্টি হয়। ছান্দোগ্যে (৬।৪।১) বলা হয়েছে: "ত্রীণি রূপাণীত্যেব সত্যম্",—লোহিত, শুক্ল ও কৃষ্ণ এই বর্ণ বা রঙ্-তিনটি সত্য, আর অবশিষ্ট সমস্তই বিকৃত বা মিথ্যা। প্রকৃতপক্ষে লোহিত, শুক্ল ও কৃষ্ণবর্ণের মধ্যে শুক্ল ও কৃষ্ণবর্ণকে দুটি চরম-সীমা বলা যায়, কেননা সকল বর্ণের সংমিশ্রণে শুক্ল বা শ্বেত বর্ণের সৃষ্টি এবং সকল বর্ণ লীন হয় কৃষ্ণবর্ণে। তাই শুক্ল ও কৃষ্ণবর্ণ সর্ববর্ণগ্রাসী, সামান্যরূপী ও নিত্য। অবশ্য লোহিতকেও উপনিষদ্কার নিত্য বোলে স্বীকার করেছেন। ঋগ্বেদে "লোহিত-শুক্ল-কৃষ্ণাম্" শব্দের উল্লেখ আছে এবং তা থেকে পণ্ডিতগণ সাংখ্যশাস্ত্রোক্ত সত্ত্ব, রজঃ ও তম গুণ-তিনটির সৃষ্টি স্বীকার করেন। ঋগ্বেদের ১০ম মণ্ডল রচনার সময়েই যে ত্রিরূপ তথা ত্রিত্ববাদের সৃষ্টি বা বিকাশ তা স্বীকার করায় আপত্তি নাই। ত্রিত্ববাদের যুগে সকল প্রধান বা আদি-উপাদানকে তিনটি কোরে কল্পনা ও বর্ণনা করা হয়েছে। যেমন মিত্র-বরুণ-অগ্নি, দ্যৌ-পৃথিবী-অগ্নি, অগ্নি-সোম-সবিতা, লোহিত-শুক্ল-কৃষ্ণ, সত্ত্ব-রজঃ-তম, দেবতা-অসুর-গন্ধর্ব, ব্রহ্মা-বিষ্ণু-শিব, উদাত্ত-অনুদাত্ত-স্বরিত, ব্রাহ্মণ-ক্ষত্রিয়-বৈশ্য, গায়ত্রী-ত্রিষ্টুভ-জগতী প্রভৃতি। মোটকথা সামাজিক দৃষ্টিভঙ্গী দর্শন, ধর্ম ও অধ্যাত্মিকতার পরিবেশ নিয়ে বৈদিক যুগেই জন্মলাভ করেছিল। গোত্র, গোষ্ঠী এবং সমাজ (clan and community) সৃষ্টি হয়েছে বৈদিক যুগের পূর্বে, কেননা মানুষের মনে সংঘবদ্ধতার ভাব তখন সুদৃঢ়, কোন-কিছুকে একক হিসাবে চিন্তা করার পক্ষপাতী কেহই নয়। অধ্যাত্ম ভাবধারার আদিভূমি ভারতবর্ষ। স্বরগুলিকে তাই ভারতবাসী দেবতা, ঋষি, বর্ণ, ছন্দ, ও জাতি প্রভৃতির সঙ্গে সম্পর্কিত করেছে। ছান্দোগ্য-উপনিষদে সাম-উপাসনার বর্ণনা করা হয়েছে ২য় প্রপাঠকের ২য়-৭ম খণ্ড পর্যন্ত ঠিক এইভাবে কল্পনা কোরে:

১৩। প্রজ্ঞানানন্দ: 'রাগ ও রূপ', পৃ ৭৬

হিংকার	প্রস্তাব	উদ্‌গীথ	প্রতিহার	নিধন
পৃথিবী	অগ্নি	অন্তরীক্ষ	আদিত্য	স্বর্গ
দ্যুলোক	আদিত্য	অন্তরীক্ষ	অগ্নি	পৃথিবী
পূর্বদিকের বায়ু	মেঘোৎপাদক বায়ু	মেঘবর্ষণ	বিদ্যুৎ	জল
বসন্ত	গ্রীষ্ম	বর্ষা	শরৎ	হেমন্ত
ছাগ	মেঘ	গো	অশ্ব	পুরুষ
প্রাণ	বাক্	চক্ষু	কর্ণ	মন

ছান্দোগ্যে ২।১১।১ শ্লোকে মনকে উদীয়মান সূর্য, বাক্‌কে উদিত সূর্য, চক্ষুকে মধ্যাহ্নের সূর্য, শ্রোত্রকে অপরাহ্নকালীন সূর্য ও প্রাণকে অস্তোন্মুখ সূর্যরূপে কল্পনা করা হয়েছে। সকল ধারণার মূলেই আদিত্য, সূর্য বা মিত্রকে গ্রহণ করা হয়েছে। দার্শনিক চিন্তাধারার তখন স্বর্ণযুগ। একে বৌদ্ধিক পরিণতির যুগ (intellectual period) বলা যায়। সুতরাং ভরতের নাট্যশাস্ত্রে ও ভরতোত্তর সঙ্গীতশাস্ত্রগুলিতে ষড়্‌জাদি সাত স্বরের যে দেবতা, বর্ণ, ঋষি, স্থান প্রভৃতির কল্পনা করা হয়েছে তা মোটেই নূতন ও বিচিত্র নয়। এ'সবের ধারণা বৈদিক যুগেও মানুষের মধ্যে ছিল, হঠাৎ নূতন-কিছু কেউ আবিষ্কার করেনি। এই ধারণার বশবর্তী হোয়েই ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য উদাত্তাদি স্থানস্বর-তিনটির দেবতা, বর্ণ, জাতি, ঋষি, ছন্দ প্রভৃতির কল্পনা করেছেন।

যাজ্ঞবল্ক্য ষড়্‌জাদি সাত স্বরকে গান্ধর্ববেদসম্মত এবং উদাত্তাদি স্থানস্বর-তিনটিকে বৈদিক হিসাবে গণ্য করেছেন: "গান্ধর্ববেদে যে প্রোক্তাঃ সপ্ত ষড়্‌জাদয় স্বরাঃ, ত এব বেদে বিজ্ঞেয়াস্ত্রয়ঃ উচ্চাদয়ঃ স্বরাঃ",—অর্থাৎ বেদ তথা বৈদিক গানের উদাত্তাদি তিন স্বরই পরবর্তীকালে ষড়্‌জাদি সাত স্বররূপে আত্মপ্রকাশ করেছে। সুতরাং লৌকিক ষড়্‌জাদি সাত স্বরের কারণ (cause) উদাত্তাদি তিন স্থানস্বর। কিভাবে বৈদিক তিন স্থানস্বর থেকে সাত স্বরের সৃষ্টি হোল তার পরিচয় দিতে গিয়ে যাজ্ঞবল্ক্য বলেছেন,

উচ্চৌ নিষাদগান্ধারৌ নীচাবৃষভধৈবতৌ।
শেষাস্তু স্বরিতা জ্ঞেয়াঃ ষড্‌জ-মধ্যম-পঞ্চমাঃ ॥

অর্থাৎ—

অনুদাত্ত	স্বরিত	উদাত্ত
|	|	|
রি, ধ	স, ম, প	নি, গ

কিন্তু কি প্রণালীতে (process) লৌকিক সাত স্বর উদাত্তাদি স্থানস্বর থেকে সৃষ্টি হয় তার কোন বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের কথা যাজ্ঞবল্ক্য বলেন নি। তবে লৌকিক সাত স্বরের জন্মকথার অবতারণায় ষড্‌জাদি স্বর যে বৈদিকত্বের সম্মান পাবারও অধিকারী এ কথা যাজ্ঞবল্ক্য প্রকারান্তরে স্বীকার করেছেন। স্বরের পর তিনি মাত্রাপ্রসঙ্গে বলেছেন মাত্রার ধারণার জন্য সূর্যরশ্মিতে প্রতিভাত অণুর প্রতি দৃষ্টিপাত করা উচিত। চারটি অণুর সমবায়ে যে চতুরণুর সৃষ্টি তাকেই মাত্রা বলে,

সূর্যরশ্মিপ্রতীকাশাৎ কণিকা যত্র দৃশ্যতে।
আণবস্তু তু সা মাত্রা মাত্রা তু চতুরাণবা ॥

যাজ্ঞবল্ক্যের এই উপমা ও উদাহরণ অতুলনীয়। মাত্রার আবার বিকাশ ভেদ আছে। আমরা মনের সাহয্যে একটি মাত্র অণুর কল্পনা করতে পারি। কণ্ঠে দুটি মাত্রা ও জিহ্বার অগ্রে থাকে তিন মাত্রা। এক মাত্রার নাম হ্রস্ব, দু'মাত্রার সমষ্টি দীর্ঘ, তিনমাত্রার সমষ্টি প্লুত, আর ব্যঞ্জনবর্ণ অর্ধমাত্রা-বিশিষ্ট। যাজ্ঞবল্ক্য পশুপক্ষীর স্বরেও মাত্রাস্থিতির উল্লেখ করেছেন। যেমন নীলকণ্ঠের শব্দ একমাত্রাবিশিষ্ট, কাকের ডাক দুই মাত্রা ও ময়ূরের শব্দ তিনমাত্রাযুক্ত।

বর্ণ তথা শব্দের লক্ষণসম্বন্ধেও যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষায় আলোচিত হয়েছে। যাজ্ঞবল্ক্য বলেছেন যার প্রকৃতি শান্ত, দন্ত এবং ওষ্ঠ শোভন ও সুশ্রী, যে প্রগল্‌ভ নয় কিন্তু বিনীত, যে ভীত নয় ও যার শব্দ অনুনাসিক বা নাসিকা থেকে উচ্চারিত হয় না তার শব্দ বা কণ্ঠ সুমিষ্ট। কণ্ঠকে সুমিষ্ট রাখা জন্য দন্ত ধৌত করা উচিত। আম্র, পলাশ, বিল্ব প্রভৃতি গাছের ডাল দিয়ে দন্ত ধৌত করার নিয়ম। পরে উদাত্তাদি তিন স্থানস্বর অঙ্গুলি-উত্তোলনের সাহায্যে কিভাবে উচ্চারণ করা উচিত সে সম্বন্ধেও তিনি বলেছেন। উদাত্তাদি

তিন ও ষড়্‌জাদি সাত স্বর ছাড়া যাজ্ঞবল্ক্য পূর্বাচার্যদের মতো জাত্যাদি আটটি সহকারী স্বরের নামোল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন,

জাত্যোঽভিনিহিতঃ ক্ষৈপ্রঃ প্রশ্লিষ্টশ্চ তথাঽপরঃ।
তৈরোব্যঞ্জনসংজ্ঞশ্চ তথা তৈরোবিরামকঃ।
পাদবৃত্তো ভবেৎ তদ্বৎ তাথাভাব্য ইতি স্বরাঃ॥

জাত্য, অভিনিহিত, ক্ষৈপ্র, প্রশ্লিষ্ট, তৈরোবিরাম, পাদবৃত্ত ও তাথাভাব্য এই আটটি সহকারী স্বর বেদপাঠে ব্যবহৃত হোত, সুতরাং তাদের লক্ষণ দেওয়া হয়েছে। স্পর্শাদি বর্ণগুলির রঙ্‌ ও দেবতার পরিচয় আছে। যেমন স্পর্শবর্ণ কৃষ্ণ, অন্তস্থবর্ণ কপিল, অনুস্বার পীত, জিহ্বামূলীয় বর্ণ রক্ত। দেবতা ছাড়া বর্ণগুলি পুরুষ, স্ত্রী ও নপুংসক সে-সবেরও বর্ণনা আছে। বর্ণগুলির প্রয়োগপ্রণালীর উল্লেখ আছে। যেমন সিংহ হৃদ থেকে চিৎকার করলে মেঘদুন্দুভির শব্দের মতো শোনায়, অথবা ভাদ্রমাসে মেঘ যেমন শব্দ করে, বানরেরা বৃক্ষশাখায় লাফালাফি করার সময় যেমন শব্দ করে তেমনিভাবে শব্দ উচ্চারণ করতে হয়। পারাশরীশিক্ষা, মাধ্যন্দিনীশিক্ষা প্রভৃতিতেও এ'ধরনের উল্লেখ আছে।

আর একটি বিষয় এ'প্রসঙ্গে উল্লেখ করা প্রয়োজন যে, ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য গান্ধর্ববেদের লৌকিক সাতস্বর ও বৈদিক উদাত্তাদি তিন স্থানস্বরের নামোল্লেখ করেছেন, কিন্তু সামগানের ক্রুষ্ট, প্রথমাদি সাত স্বর বর্ণনা করেন নি।

৩ ॥ মাণ্ডুকীশিক্ষা ॥

মাণ্ডুকী অথর্ববেদীয়া শিক্ষা। ঋষি মণ্ডুক এই শিক্ষা রচনা করেন বোলে এর নাম 'মাণ্ডুকীশিক্ষা'। ঋষি মণ্ডুক প্রথমে মাত্রাসম্বন্ধে বর্ণনা বা অনুশীলন করেছেন। তিনি বলেছেন: "তিস্রো বৃত্তিরনুক্রান্তা দ্রুতমধ্যবিলম্বিতা,"—মাত্রা দ্রুত, মধ্য ও বিলম্বিতা ভেদে তিন রকম। বেদাভ্যাসে দ্রুত, পাঠের উপলব্ধিতে বিলম্বিত ও বেদবচনপ্রয়োগের সময় মধ্যমাবৃত্তি অনুসরণ করা হয়। এই বৃত্তি পরে সঙ্গীতে 'লয়' হিসাবে ব্যবহৃত হয়েছে। ঋষি মণ্ডুক প্রাজপাত্য-যাগে বিলম্বিত, ঐন্দ্রীযাগে মধ্য ও অগ্নিমারুতযাগে দ্রুত বৃত্তির প্রয়োগের কথা বলেছেন। এরপর স্বরের আলোচনায় বলেছেন: "সপ্ত স্বরাস্তু গীয়ন্তে সামভিঃ সামগৈর্বুধৈঃ",—বিচক্ষণ সামগানকারীরা সাতটি স্বর গানে (সামগানে) ব্যবহার করেন। সামগানের স্বরসম্বন্ধে তিনি বলেছেন,

> ষড়্জঋষভগান্ধারো মধ্যমঃ পঞ্চমস্তথা।
> ধৈবতশ্চ নিষাদশ্চ স্বরাঃ সপ্তেহ সামসু ॥

কিন্তু বৈদিক সামস্বর লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বর থেকে ভিন্ন। আচার্য সায়ণ সামবেদভাষ্যোপক্রমণিকায় বলেছেন: "সামশব্দবাচ্যস্য গানস্য * * ক্রুষ্টাদিভিঃ সপ্তভিঃ অক্ষরবিকারদিভিশ্চ নিষ্পাদ্যতে। ক্রুষ্টঃ প্রথমো দ্বিতীয়স্তৃতীয়শ্চতুর্থঃ পঞ্চমঃ ষষ্ঠশ্চেত্যেতি সপ্ত স্বরাঃ"। সামবিধানব্রাহ্মণের ভাষ্যে তিনি এ' কথার উল্লেখ করেছেন। সুতরাং ঋষি মণ্ডুক "সপ্ত স্বরাস্তু গীয়ন্তে সামভিঃ সামগৈর্বুধৈঃ" শ্লোকের অবতারণা কোরে ষড়্জাদি লৌকিক সাত স্বরের কথা কেন বোলছেন তা বোঝা কঠিন। ঋষি মণ্ডুক লৌকিক স্বরগুলির পরিচয় দিয়ে বলেছেন: "ষড়্জে বদতি ময়ূরো" (৯ম শ্লোক), "কণ্ঠাদুত্তিষ্ঠতে ষড়্জঋষভস্তথা" (১১শ শ্লোক), পদ্মপ্রভবং ষড়্জঃ" (১৩শ শ্লোক) প্রভৃতি। উদাত্তাদি স্থানস্বর সম্বন্ধে তিনি বলেছেন,

> উদাত্তশ্চানুদাত্তশ্চ স্বরিতঃ প্রচিতস্তথা।
> চতুর্বিধং স্বরো দৃষ্টঃ স্বরচিন্তাবিশারদৈঃ ॥

উদাত্ত, অনুদাত্ত, স্বরিত ও প্রচয় এই চার স্থানস্বর। প্রচয় স্বরিতের অন্তর্ভুক্ত। স্বরগুলির স্থানসম্বন্ধে সচেতন হোয়ে হস্তসঞ্চালনের বিধি ছিল। বৈদিক যুগে হাতের অঙ্গুলিসংকেত দিয়ে স্বরনির্দেশের নিয়ম ছিল। বাণী বা কথা উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে অঙ্গুলি নির্দেশ করতে হোত: "যথা বাণী

তথা পাণী" অথবা "যত্রৈব তু স্থিতা বাণী পাণিস্ত ত্রৈব ধার্যতে", অথবা "ঋগ্ যজুঃ সামগাদীনি হস্তহীনানি যঃ পঠেৎ" প্রভৃতি। যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষার মতো মাণ্ডুকীতেও স্বরনিয়মনের প্রণালী দেওয়া আছে। যেমন দন্তধাবন ও মুখপ্রক্ষালন কিভাবে করতে হয়, প্রাতঃকালে গায়ক ও বেদ পাঠকের কর্তব্য কি প্রভৃতি। শার্দুল, চক্রবাক, শিখণ্ড, ময়ূর, ব্যাঘ্র প্রভৃতির শব্দের মতো মাধ্যন্দিনযাগে কিংবা প্রাতে কিভাবে শব্দোচ্চারণ করা উচিত সে সবের পরিচয় দেওয়া আছে। মোটকথা বেদপাঠ ও বেদগান করতে হোলে কিভাবে কণ্ঠস্বরের সাধনা করতে হয় শাস্ত্রকারেরা সে'সবের উল্লেখ করেছেন।

শিক্ষাকার মণ্ডুক অভিনিহিত, প্রশ্লিষ্ট, জাত্য, ক্ষৈপ্র, পাদবৃত্ত, তৈরোব্যঞ্জন, তিরোবিরাম প্রভৃতি সহকারী সাত স্বরের পরিচয় দিয়েছেন। কিন্তু যাজ্ঞবল্ক্যের সঙ্গে মাণ্ডুকীর পার্থক্য হোল: যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষা যেখানে এই স্বর-গুলির পরিচয় দিতে গিয়ে সংখ্যা হিসাবে বলেছে: "অষ্টৌ স্বরাণ প্রবক্ষ্যামি", মাণ্ডুকী সেখানে বলেছে: "সপ্ত স্বরান্ প্রবক্ষ্যামি" অথবা "তিরোবিরামশ্চ সপ্তমঃ"। পণ্ডিত বালকৃষ্ণ ("সদাশিবতনুজেন বালকৃষ্ণেন ধীমতা") প্রাতিশাখ্য-প্রদীপশিক্ষায় বলেছেন: "উদাত্তাদয় পরে সপ্ত,"—উদাত্ত প্রভৃতি তিন অথবা চার স্থানস্বর পরবর্তীকালে অভিনিহিত, ক্ষৈপ্র প্রভৃতি সাত স্বরে ("সপ্তস্বরাঃ") অভিব্যক্ত হয়েছিল। যাজ্ঞবল্ক্য বলেছেন: "উচ্চৌ নিষাদ-গান্ধারৌ,"—অর্থাৎ উদাত্তাদি তিন স্থানস্বর থেকে পরবর্তীকালে ষড়্জাদি সাত স্বর সৃষ্টি হয়েছিল। সুতরাং অনুমান করা যায় অভিনিহিতাদি সাত অথবা আটটি সহকারী স্বর এবং ষড়্জাদি সাতস্বর উভয়ই স্থানস্বর উদাত্তাদি থেকে অভিব্যক্ত হয়েছে। পণ্ডিত বালকৃষ্ণ 'প্রাতিশাখ্যপ্রদীপশিক্ষা' গ্রন্থে স্বীকার করেছেন কোন কোন মতে তাথাভাব্যকে অষ্টম স্বর হিসাবে গণ্য করা হয়: "কেষাংচিন্মতেনাষ্টমস্ত তাথাভাব্যঃ"। অবশ্য ভরদ্বাজকুল-তিলক পণ্ডিত অমরেশ 'বর্ণরত্নপ্রদীপিকাশিক্ষা' গ্রন্থে আট স্বরের প্রামাণ্য স্বীকার করেছেন: "অষ্টৌ স্বরান্ প্রবক্ষ্যামি * * জাত্যোঽভিনিহিতঃ" প্রভৃতি। পণ্ডিত অমরেশ এই আট সহকারী স্বরের লক্ষণ এবং স্বরূপ বিস্তৃতভাবে বর্ণনা করেছেন। দৈবজ্ঞ কেশবরাম 'পদাদ্যিকাশিক্ষা'-গ্রন্থে জাত্য, অভিনিহিত প্রভৃতি আটটি স্বরের কথা বলেছেন। কিন্তু পণ্ডিত রামকৃষ্ণ 'স্বারস্থশিক্ষা'-গ্রন্থে "পাদবৃত্তস্ত সপ্তমঃ"—সাতটি স্বরের প্রামাণ্য স্বীকার করেছেন। কি জানি কেন পাণিনীয়শিক্ষাকার এ'সম্বন্ধে কোন

কিছু মন্তব্য প্রকাশ করেন নি। মোটকথা শিক্ষাকারদের ভিতর এই স্বরগুলির সংখ্যানির্ণয় নিয়ে কিছুটা মতভেদ আছে এবং পাঠপ্রয়োগে মনে হয় সম্প্রদায়ভেদ ছিল।

নারদীশিক্ষায় (পৃ: ৪০৭) পশুপক্ষীর ধ্বনির মধ্যে স্বরবিন্যাস আছে বোলে উক্ত হয়েছে। মাণ্ডূকীশিক্ষায় (পৃ: ৪৬৩) বলা হয়েছে,

> ষড়্‌জে বদন্তি ময়ূরো গাভো রম্ভন্তি চর্ষভঃ।
> অজা বদন্তি গান্ধারো ক্রৌঞ্চনাদস্তু মধ্যমে।
> পুষ্পসাধারণে কালে কোকিলঃ পঞ্চমে স্বরে।
> অশ্বস্তু ধৈবতে প্রাহ কুঞ্জরস্তু নিষাদবান্॥

ভিন্ন ভিন্ন গ্রন্থে শ্লোকের বাচনিক অভিব্যক্তি ভিন্ন হোলেও ভাব এবং অর্থের দিক থেকে সকলে মাণ্ডূকীর সমশ্রেণীয়। সঙ্গীতদর্পণ, সঙ্গীত-রত্নাকর এবং প্রাতিশাখ্য প্রভৃতিতেও ঐভাবে পশুপক্ষীর শব্দের মধ্যে স্বরবিন্যাসের কথা আছে। এথেকে স্বরের পরিপূর্ণ বিকাশের প্রমাণ পাওয়া যায়। যদিও বর্তমানে যেভাবে আমরা স্বরের প্রয়োগ করি তার সঙ্গে এর সাদৃশ্য নেই তথাপি শ্রুতির পরিবর্তন করলে হয়তো স্বরসাম্য পাওয়া যেতে পারে। কিন্তু এই শ্লোকগুলি স্পষ্ট প্রমাণ করে যে, সে যুগে স্বরের মান (standard) যথাযথ-ভাবে নির্ধারিত হয়েছিল। তখনো সাধারণভাবে সেই মানকে অনুসরণ করা হোত। স্বরসংস্থানের পরিচয় দেবার উদ্দেশ্যে উদাহরণস্বরূপ পশুপক্ষীর স্বরের নির্দেশ দেওয়া হোয়েছে বোলে মনে হয়। কাজেই মনে হয় স্বরের বিকাশ ঘটেছে শিক্ষাযুগের বহুপূর্বে এবং ক্রমবিকাশের মাধ্যমে ধীরে ধীরে তা সম্পূর্ণতা লাভ করেছে যার জন্য সম্ভবপর হয়েছে ঐ মিল খুঁজে বার করা।

এগুলি থেকে আবার মনে হয় মানুষের মনে সুরের ছোঁওয়া লাগে পাখীর গান তথা প্রকৃতির সঙ্গীত থেকে আর তা থেকে তার মনে স্বর-বিভাগের চিন্তার উদয় হয়। মানুষের চেয়ে পশুপক্ষীদের আওয়াজে স্বরের বিকাশ অনেক স্পষ্টতর—মানুষের কথা বলায় বা কান্নার মধ্যে যা খুঁজে পাওয়া কঠিন। সঙ্গীতের কথা বললুম না, কারণ সুর বা গান পাখীর মধ্যে যেমন সাবলীল ও স্বতঃস্ফূর্ত—তেমনি অপরিহার্য। তাদের গান বা ডাকের মধ্যে স্বরের স্তর এবং ক্রমপর্যায় যেমন প্রকট হোয়ে ওঠে তেমনটি মানুষের কথা বলার ভিতর হয় না। গান মানুষের জন্মগত নয়। কোন শিশু গান শোনার

আগে গান গাইতে পারে না—'হরবোলা' যেরকম কথা বলতে পারে না না শুনলে। কিন্তু কোকিলের গান শোনার প্রয়োজন হয় না। কাকের বাসায় জন্ম ও পরিপুষ্ট হওয়া সত্ত্বেও কোকিল গান গেয়ে ওঠে তার স্বরবিকাশের সাথে সাথে, কাকের ডাকের অনুকরণ করে না। তাই কবিগুরুর উক্তিতে পাই,

পাখীরে দিয়েছ গান, গায় সেই গান,
তার বেশী করে না সে দান।
আমারে দিয়েছে স্বর, আমি তার বেশী করি দান,
আমি গাই গান।

এই কবিতা আমাদের কাছে একটি পরমসত্যের দ্বার উদ্‌ঘাটন করে বোলে মনে হয়। প্রাণীতত্ত্ববিদ্‌দের মতে জীবজগতে মানুষের আবির্ভাব হয়েছে সৃষ্টির শেষ অঙ্কে। সুতরাং মানুষের আগে এসেছে পশুপক্ষী, তাদের স্বর ও বোধহয় তাদের সুর নিয়ে, কাজেই বলতে হয় মনুষ্যপূর্ব যুগেও সঙ্গীতের সাধনা ছিল, মানুষ এসে তাতে যোগ দিয়েছে—বৃদ্ধি করেছে তার গতি। জগতের প্রতিটি আদিসম্পদের মতো সঙ্গীতসম্পদ ছিল সঞ্চিত প্রকৃতির ভাণ্ডারে। তার শব্দভাণ্ডারের মধ্যে মিশেছিল সঙ্গীত ওতঃপ্রোতভাবে, আর স্বরের স্তর ছিলো জাগরূক স্পষ্ট রূপ নিয়ে। তার অক্ষয় ভাণ্ডারের সঞ্চিত ধ্বনি প্রতিধ্বনিত হয়েছে জলপ্রপাতের প্রচণ্ড ঝংকারে, পূর্ণ করেছে পর্বতগহ্বর মহাওঙ্কার নাদে। তার সঙ্গীত মুখরিত হয়েছে বনমর্মরে, জেগেছে ঝরণার কলস্বনে। পাখীর কাকলিতে পেয়েছে মুক্তি গান সম্পূর্ণ রূপ নিয়ে। মানুষ তাকে চিনেছে, তাকে জেনেছে, তাকে লভেছে যুগ-যুগান্তের সাধনায়। প্রকৃতির সম্পদকে সে খুঁজে বার করেছে, তাকে গ্রহণ করেছে, তার রূপ দিয়েছে বড়জোর, সৃষ্টির কথাই ওঠে না। স্বরের দিক থেকেও তাই বলতে হয় মানুষ স্বরকে শুধু ভাগ করেছে, নামের বাঁধনে বেঁধেছে তার সন্ধান পেয়ে, কিন্তু স্বরকে সৃষ্টি করার দৃষ্টি ও অবকাশ তার মেলেনি। সে কেবল শুনেছে, জেনেছে আর শুনিয়েছে।

ময়ূরের স্বর, গাভীর স্বর, ছাগের স্বর প্রভৃতি ভিন্ন ভিন্ন স্বরের মধ্যে যে পার্থক্য তার তাৎপর্যকে গ্রহণ কোরে মানুষের শ্রবণেন্দ্রিয় তাকে দিয়েছে স্বরসংস্থাপনে বৈচিত্র্যের খবর। মানুষ তার মেধাবলে বুঝতে পেরেছে ময়ূরের স্বর ও গাভীর স্বর এক নয়। দেখেছে তার নিজের কণ্ঠে এক এক সময় যে এক এক স্বরের উদ্ভব হয় তারাও এক নয়। প্রকৃতির ঐ বিচিত্র স্বরের সঙ্গে স্বর মেলাতে হোলে তাকেও বিচিত্রভাবে স্বরবিন্যাস করতে হয়।

এভাবে এসেছে স্বরের সংজ্ঞা। পরিবর্তনশীল কালের প্রভাবে স্বরের বিকৃতি বা পরিবর্তন ঘটার ফলে আমরা আজকের স্বরগ্রামের সঙ্গে সেদিনকার স্বরগ্রামের যথাযথ মিল পাচ্ছি না, আর সেজন্য ময়ূরের অন্তিমস্বরের সঙ্গে আমাদের ষড়্‌জের যোগ হয়েছে ছিন্ন ও যার জন্য এই বিভ্রাটের হয়েছে সৃষ্টি। তবু ময়ূরের কেকারবের মধ্যে 'পা—র্সা' এই ধ্বনির সাদৃশ্য পাওয়া যায় বোলে মনে হয়। 'র্সা র্গা মা, পা র্গা'—এ'ভাবে স্বরবিন্যাস কোরে কোকিলের ডাকের অনেকটা অনুকরণ করা যায়। হাতির ডাকের মধ্যে নিষাদের তীব্রতার আমেজ খুঁজে পাওয়া একেবারে কঠিন নয়। বিভিন্ন শ্রুতির প্রয়োগের সাহায্যে এ'ভাবে মেলাতে পারলে অনেক স্বরে সঙ্গেই হয়তো পশুপক্ষীদের আওয়াজের মিল পাওয়া যায়। এদিক থেকে বিচার করলে স্বর কবে সৃষ্টি হয়েছিল এ'প্রশ্ন সম্ভবত অবান্তর হোয়ে পড়ে। মোটকথা মাণ্ডুকীশিক্ষাকার অপরাপর আচার্যদের মতো সঙ্গীতের ক্ষেত্রে ভারতীয় মনীষার অন্তর্দৃষ্টির পরিচয় দিয়েছেন।

কিন্তু প্রাচ্য ও পাশ্চাত্ত্য শব্দতত্ত্ববিদ্‌দের অনেকে পশুপক্ষীদের স্বর বা শব্দের অনুকরণে সাঙ্গীতিক স্বরের সৃষ্টি স্বীকার করেন না। চার্লস ডারুইন ও তাঁর কয়েকজন অনুগামী মাত্র পশুপক্ষীদের শব্দ থেকে অর্থাৎ শব্দের অনুকরণে সাঙ্গীতিক স্বরের সৃষ্টির কথা বলেছেন ("attributed song to the imitation of animal cries in the mating season")। কিন্তু রুশো, হার্ডার ও স্পেন্সার প্রভৃতি দার্শনিকেরা একথা স্বীকার করেন নি। তাঁরা বলেছেন শব্দোচ্চারণে বা কথাবার্তায় উচ্চ স্বরের ব্যবহার থেকে সঙ্গীতসৃষ্টি সম্ভব হয়েছে। মরিয়াস স্নিনাইডার আদিম যুগের সঙ্গীতপ্রসঙ্গে পশুপক্ষীদের ডাকের অনুকরণকে যুক্তিযুক্ত বলেছেন তাদের স্বীকারের বেলায়, তবে সঙ্গীতের সৃষ্টি ঠিক তা থেকে হয়েছে কিনা বলা কঠিন। তিনি বলেছেন: "At any rate imitation among primitive people is a form of mystic participation which enables a man in everyday life to 'invoke' and entice a natural object and by adapting himself to it, to subjugate it or assimilate it to himself—an end unattainable by force"। হার্বার্ট স্পেন্সারের মতে মানুষের আভ্যন্তরিক প্রযত্ন বা চেষ্টাই সঙ্গীতে স্বরসৃষ্টির কারণ আর কথার উচ্চারণভঙ্গি শব্দতারতম্য সৃষ্টি করেছে কথায় ও গানে।

ঋষি মণ্ডুক স্বরগুলির বর্ণ, স্থান প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন। যেমন ষড়্জের বর্ণ পদ্মপত্রের মতো, ঋষভের শুকপিঞ্জর, গান্ধার কনক বা স্বর্ণাভ, মধ্যম কুন্দ, পঞ্চম কৃষ্ণ, ধৈবত পীত ও নিষাদ সর্ববর্ণযুক্ত। পুনরায় ক্রুষ্ট বাহ্যঙ্গুষ্ঠে, মধ্যম অঙ্গুষ্ঠে, গান্ধার প্রাদেশে, পঞ্চম মধ্যমাঙ্গুলিতে, ষড়্জ অনামিকায়, ধৈবত কনিষ্ঠায় ও নিষাদ কনিষ্ঠাঙ্গুলির নীচে। মণ্ডুক লৌকিক স্বরের আলোচনায় হঠাৎ কেন ক্রুষ্ট এই বৈদিক সামস্বরকে গ্রহণ করলেন তা বলা কঠিন, অথচ তিনি ঋষভের কোন পরিচয় দেন নি, অথবা ক্রুষ্ট বলতে তিনি ঋষভকে গ্রহণ করেছেন কিনা বলা কঠিন। কিন্তু তা যুক্তিযুক্ত নয়। তারপর স্বরের বর্ণ-কল্পনাও কিছু অলৌকিক বা অস্বাভাবিক নয়। স্বর কম্পনের সমষ্টি। বর্ণও তাই। বিজ্ঞানেও স্বরের বর্ণ (রঙ্) স্বীকৃত হয়েছে।

৫ ॥ বর্ণরত্নপ্রদীপিকাশিক্ষা ॥

'বর্ণরত্নপ্রদীপিকাশিক্ষা' বা 'অমরেশীশিক্ষা' গ্রন্থখানি ভরদ্বাজবংশের আচার্য অমরেশ বৈদিক প্রাতিশাখ্য অনুসরণ কোরে রচনা করেছিলেন পরবর্তীকালে। এই শিক্ষা যাজ্ঞবল্ক্য, লোমশী, মাণ্ডুকী ও এমন কি নারদীয় চেয়ে আধুনিক বোলে মনে হয়। আচার্য অমরেশের উদ্দেশ্য ছিল বেদপাঠ যখন জ্ঞান-সংগ্রহের জন্য অপরিহার্য তখন তার পাঠশুদ্ধি ও বর্ণজ্ঞান প্রয়োজন এবং তারই জন্য এই শিক্ষা রচিত। অমরেশ বলেছেন (৩-৯ শ্লো),

বালানাং পাঠশুদ্ধ্যর্থং বর্ণজ্ঞানাদিহেতবে ॥

× × ×

স্বরসংস্কারয়োর্বেদে নিয়মঃ কথিতো যতঃ।
ততো বিচার্য্য বক্তব্যো বর্ণসংঘাতোত্তমঃ ॥
মন্ত্রো যঃ স্বরতো হীনো বর্ণতো বাঽপি কুত্রচিৎ।
নিষ্ফলং তং বিজানীয়াত্তথৈবাশুভসূচকম্ ॥
বেদস্যাধ্যয়নাদ্ধর্মঃ সম্প্রদানাত্তথা শ্রুতেঃ।
বর্ণশোঽক্ষরশো জ্ঞানাদ্বিভক্তিপদশোঽপি চ ॥
স্বরো বর্ণোঽক্ষরং মাত্রা তৎপ্রয়োগাঽর্থ এব চ।
মন্ত্রং জিজ্ঞাসমানেন বেদিতব্যং পদে পদে ॥
স্থানং চ করণং মাত্রা সম্যগুচ্চারণং তথা।
যো ন বেদ স নির্লজ্জঃ পাঠামীতি কথং বদেৎ ॥

বেদপাঠে স্বর, মাত্রা, স্থান, করণ, উচ্চারণপদ্ধতি (intonation) প্রভৃতির প্রয়োজন এবং সে'সবের নির্ধারণব্যাপারেও প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাগুলির উপযোগিতা।

শিক্ষা সাধারণভাবে ৩২খানি আমরা ছাপার অক্ষরে পাই। সেগুলি হোল: যাজ্ঞবল্ক্য, বাসিষ্ঠী, সঠিক কাত্যায়নী, পারাশরী, মাণ্ডব্য, আমোঘা-নন্দিনী, লঘুমোঘানন্দিনী, মাধ্যন্দিনীয়, লঘুমাধ্যন্দিনীয়, অমরেশী, কেশবী বা সঠিক কেশবী, তৎকৃতপদ্যাত্মিকা, মল্লশর্ম, স্বরাংকুশ, ষোড়শশ্লোকী, অবমান-নির্ণয়, স্বরভক্তিলক্ষণ, ক্রমসন্ধান, মনঃসার, প্রাতিশাখ্যপ্রদীপ, বেদসূত্রপরিভাষা, বেদপরিভাষাকারিকা, যজুর্বিধান, স্বরাষ্টক, ক্রমকারিকা, পাণিনীয়, পাণিনীয়-শিক্ষাপ্রকাশটীকা, নারদীয়, গৌতমী, লোমশী, মাণ্ডুকী ও অথর্বণপরিশিষ্টম্।

এদের মধ্যে শিক্ষাপ্রকাশ, যাজ্ঞবল্ক্য, পাণিনীয়, মাণ্ডুকী, বর্ণরত্নপ্রদীপিকা বা অমরেশী ও বিশেষভাবে নারদীয় শিক্ষাগুলি বর্তমান সাঙ্গীতিক জ্ঞানের পক্ষে উপযোগী। বর্ণরত্নপ্রদীপিকায় বর্ণ, স্বর, অক্ষর, মাত্রা, পদ, স্থান, করণ প্রভৃতির বিশেষভাবে উল্লেখ আছে। তিনি বেদপাঠে এগুলির প্রয়োজনীয়তা প্রমাণ করার প্রসঙ্গে একথাই বলতে চেয়েছেন স্তোত্রে, স্তবে, পাঠে বা গানে বৈদিক ও লৌকিক স্বর, হ্রস্ব দীর্ঘ প্লুতাদি মাত্রা, মন্দ্র মধ্য তারাদি স্থান, স্বর ও মাত্রানির্দেশের জন্য হস্ত বা অঙ্গুলিকরণ প্রয়োজন। অমরেশ বলেছেন শব্দের অর্থনির্ণয়কারীদের মতে ২১টি স্বর: "একবিংশতিরুচ্যন্তে স্বরাঃ শব্দার্থচিন্তকৈঃ"। ক-কার থেকে ম-কার পর্যন্ত ২৫টি স্পর্শবর্ণ। তাছাড়া শ ষ স এবং অনুস্বার, বিসর্গ, জিহ্বামূলীয়, উপধ্মানীয় প্রভৃতি বর্ণ আছে। পাঠে ও স্বরের উচ্চারণে বর্ণের রূপ ও প্রকৃতি সম্বন্ধে পাঠক ও গায়কের জ্ঞান থাকা উচিত এবং তারই জন্য শিক্ষাগুলি বর্ণের পরিচয় দিয়েছে। শিক্ষাকারের মতে একমাত্রবিশিষ্ট বর্ণ হোলে তা হ্রস্ব, দ্বিমাত্রাযুক্ত দীর্ঘ, ত্রিমাত্রাবিশিষ্ট প্লুত এবং ব্যঞ্জনবর্ণের অর্দ্ধমাত্রা। যেমন,

> একমাত্রো ভবেদ্ধ্রস্বো দ্বিমাত্রো দীর্ঘ উচ্যতে।
> ত্রিমাত্রস্তু প্লুতো জ্ঞেয়ো ব্যঞ্জনং চার্দ্ধমাত্রিকম্॥
> তদর্দ্ধমণু তস্যার্দ্ধং পরমাণ্বভিধীয়তে।

স্থান আটটি: উর, কণ্ঠ্য, শির, জিহ্বামূল, দন্ত্য, নাসিকা তালু ও ওষ্ঠ্য। আটটি স্থানে বাতাস আহত হোয়ে আট রকম শব্দের বা স্বরের সৃষ্টি করে। কণ্ঠগত শব্দ বা স্বরই গানের বিশেষ উপযোগী। কিন্তু তাহোলেও শব্দের স্থানবিশেষের জন্য উচ্চারণভেদ হয় এবং সেই উচ্চরণভেদের সঠিক জ্ঞানের জন্য স্থানগুলির অবস্থান ও প্রকৃতি আমাদের জানা উচিত। অমরেশ বলেছেন: "অষ্টৌ স্বরান্ প্রবক্ষ্যামি",—অর্থাৎ স্বর আটটি। কোন কোন শিক্ষাকারের মতে সাতটি স্বর এবং সে সম্বন্ধে পূর্বে আলোচনা করেছি। অমরেশের আট স্বর হোল জাত্য, অভিনিহিত, ক্ষৈপ্র, প্রশ্লিষ্ট, তৈরোবিরাম, পাদবৃত্ত ও তাথাভাব্য। তবে অমরেশ স্বরের আলোচনায় কেন বৈদিক প্রথমাদি ও লৌকিক ষড়্জাদি স্বরগুলির কোন পরিচয় দেন নি তা রহস্যজনক। যদি মনে করা যায় অমরেশের সময়ে বা তদানীন্তন সমাজে বৈদিক স্বরের প্রচলন ছিল না, কিন্তু তা ঠিক নয়, কেননা বৈদিক যুগের গোড়ার দিকে পাঠে ও গানে স্বরের প্রচলন থাকলেও বৈদিক স্বরপ্রসঙ্গে তাদের প্রকৃতি ও

রূপ আলোচনা করা উচিত। তবে যদি মনে করি জাত্যাদি সাত বা আট স্বরের অনুশীলন বেদপাঠে ছিল এবং অমরেশের উদ্দেশ্য বেদপাঠের নিয়মন করা, সুতরাং শিক্ষার উদ্দেশ্যে জাত্যাদির মাত্র পরিচয় দান করা, কিন্তু একথাও মনে করা ঠিক তবে হবে না। অমরেশের বৈশিষ্ট্য যে তিনি বেদপাঠের জাত্যাদি স্বরগুলির আন্তর লক্ষণ ও তাদের নামের সার্থকতার পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন (৬০-৬৩ শ্লো°),

এত্থো আভ্যামুদাত্তাভ্যামকারো নীচ এব চ।
লুপ্যতে সন্ধিকার্যে যত্তং চাভিনিহিতং বিদুঃ ॥

* * *

উচ্চঃ পূর্বঃ পরো নীচ ইকারোঽন্যোঽসঙ্গতঃ।
প্রশ্লিষ্টঃ সম্বরো জ্ঞেয়ঃ ক্রচীবাভীক্ষতাযথা ॥

এভাবে তিনি আট স্বরের সার্থকতা দেখিয়েছেন। জাত্যাদি কোন্ কোন্ স্বর উচ্চ, নীচ ও মধ্য তথা তার মন্দ্র ও মধ্য হবে তারও তিনি পরিচয় দিয়েছেন: "জাত্যাভিনিহিতক্ষৈপ্রপ্রশ্লিষ্টাঃ স্বরিতা ইমে"। তাছাড়া স্বরগুলি ঋজু বা সরল কিংবা বক্র হবে তারও তিনি উল্লেখ করেছেন: "জাত্যাভিনিহিতঃ ক্ষৈপ্র প্রশ্লিষ্টশ্চ চতুর্থকঃ, এতে স্বরাঃ প্রকম্পন্তে দৃষ্টোদাত্তং পুরঃস্থিতম্"। বর্তমান সঙ্গীতপদ্ধতিতেও ঐ ধারার অনুবর্তন দেখা যায়, কারণ গমক, মীড়, কৃন্তন, কম্পন প্রভৃতি স্বরোচ্চারণের বেলায় এখনো ব্যবহৃত হয়। বৈদিক পাঠের সময় শিক্ষাকার বলেছেন বাজসনেয়ক মন্ত্রোচ্চাণের রীতিসম্বন্ধে যাজ্ঞবল্ক্য উল্লেখ করেছেন উচ্চ, নীচ ও মধ্য এই তিন স্বরের ব্যবহার হবে: "স্বর উচ্চঃ স্বরোঃ নীচঃ স্বরঃ স্বরিত এব চ"। স্বর ও ব্যঞ্জন বর্ণ-দুটির উচ্চারণে এবং ব্যবহারেও তিনি তাদের ভেদের কথা উল্লেখ করেছেন, কেননা বেদপাঠে এবং গানে স্বর ও ব্যঞ্জন এই দু'রকম বর্ণের ব্যবহার হয়। পদ ও প্রত্যয়প্রসঙ্গে, শাকটায়ন, শাকল্য, শৌনক প্রভৃতির মধ্যে মতভেদের উল্লেখ আছে। যেমন শাকটায়ন বলেছেন প্রত্যয়ের সবর্ণত্ব হবে, শাকল্যের মতে অবিকার হবে ইত্যাদি। অবশ্য শাখা ও সম্প্রদায়ভেদে পদে স্বরপ্রয়োগের ভিন্নতা বৈদিক যুগে ছিল, শিক্ষাকার তার নির্দেশ দিয়েছেন মাত্র।

অমরেশ স্বরকে 'যম' বলেছেন: "যমোৎপত্তির্ভবেত্তত্র" (১৭৫ শ্লোঃ) এবং বলাও স্বাভাবিক। স্বরের মধ্যে তিনি সজাতীয় ও বিজাতীয় দু'রকম শ্রুতির উল্লেখ করেছেন: "স্বরমধ্যে সজাতীয়ে বিজাতীয়ে দ্বয়ো শ্রুতিঃ"। তাছাড়া

আখ্যাত, নিপাত, উদাত্তাদি স্বর প্রভৃতির বর্ণ বা শ্রেণী, ছন্দ, দেবতা প্রভৃতিরও নির্ণয় করা হয়েছে। যেমন ভার্গব, বায়ব্যম্ প্রভৃতি আখ্যাত, কাস্তপ, বারুণ প্রভৃতি নিপাত। উদাত্ত ব্রাহ্মণ, ভরদ্বাজ ঋষি ও গায়ত্রীছন্দ, নীচ বা অনুদাত্ত ক্ষত্রিয়, গৌতম দেবতা ও ত্রৈষ্টুভছন্দ, স্বরিত বৈশ্য, গার্গ্য মুনি ও জাগতীছন্দ একথাও তিনি বলেছেন। উদাত্তের গায়ত্রীছন্দ ব্রহ্মসাধনে, অনুদাত্তের ত্রৈষ্টুভছন্দ অঘনাশনে এবং স্বরিতের জাগতীছন্দ শত্রুনাশনে প্রযুক্ত হয়। যেমন,

উদাত্তং ব্রাহ্মণং বিদ্যাদ্ভারদ্বাজঃ ঋষিস্ততঃ।
গায়ত্রং চ ভবেচ্ছন্দো নিয়োগো ব্রহ্মসাধনে॥
নীচং তু ক্ষত্রিয়ং প্রাহুর্গৌতমোঽস্য চ দেবতা।
ছন্দস্ত্রৈষ্টুভমেবাস্য বিনিয়োগোঽঘনাশনে॥
স্বরিতং বৈশ্যমেবাহুর্মুনির্গার্গ্যোঽস্যকীর্তিতম্।
জাগতং তু ভবেচ্ছন্দো নিয়োগঃ শত্রুনাশনে॥

অমরেশের মতে উদাত্তাদি তিন স্বরের (মন্ত্রের) গুপ্তরহস্য তিনি উদ্ঘাটন করেছেনঃ "এষা মন্ত্ররহস্যস্য মঞ্জুষোদ্ঘাটিতা ময়া"। এই রহস্যের সমাধানে সাধক ব্রহ্মলোকে মহিমান্বিত হনঃ "ব্রহ্মলোকে মহীয়তে"।

এখানে লক্ষ্য করার বিষয় পাঠে বা গানে আভ্যুদয়িক ও অভিচারিক এই উভয় প্রয়োগ বা কর্মের প্রচলন বৈদিক যুগেও ছিল, কেননা তা না হোলে অমরেশ শিক্ষার আলোচনায় এ'সকল প্রসঙ্গের উল্লেখ করতেন না। সঙ্গীত-মকরন্দে নারদ ও সঙ্গীত-রত্নাকরে শার্ঙ্গদেব তানলক্ষণে আভ্যুদয়িক ও আভিচারিক উভয় কর্মে বিভিন্ন তানপ্রয়োগের কথা উল্লেখ করেছেন এবং সে-সম্বন্ধে পরে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করতে চেষ্টা করব। অথর্ব-পরিশিষ্টেও এ'ধরণের উল্লেখ আছেঃ "অভিচারস্য কল্পস্ত শান্তিকল্পস্তথাঽপরঃ"। অবশ্য অথর্ববেদে মারণ, উচ্চাটন, বশীকরণ প্রভৃতি আভিচারিক ক্রিয়াকর্মের উল্লেখ আছে। অথর্বপরিশিষ্টে ব্রাহ্মী, রৌদ্রী, বারুণী, কৌবেরী কৌমারী, গান্ধারী প্রভৃতি দেবতাগণের উদ্দেশে আহুতিদানের প্রসঙ্গে শান্তি ও অভিচারকর্মের উল্লেখ করা হয়েছে। সুতরাং শিক্ষাকারের নির্দেশ থেকে বোঝা যায় বৈদিক অনুদাত্ত, স্বরিত ও উদাত্ত স্বর-তিনটির প্রয়োগ বেদপাঠে ও গানে ব্যবহার হোলেও তাদের প্রয়োগে ভাল ও মন্দ দু'রকম ফলই পাঠক ও গায়কেরা পেতেন। গৃহবাসীরা বেদপাঠে ও গানে কামনা-

পরিপূরণের আশা নিয়ে যখন স্বরপ্রয়োগ করতেন তখন শান্তি ও অশান্তি দু'রকম ফল লাভ করতো আর অরণ্যচারী নিষ্কামীরা গানে উদাত্তাদি স্বরের প্রয়োগে একমাত্র কল্যাণ ও প্রশান্তি লাভ করতেন।

পুনরায় আভ্যুদয়িক ও আভিচারিক কর্ম (যাগকর্ম) বৈদিক যুগে যেমন ছিল, বৈদিকোত্তর যুগেও তেমনি। প্রাতিশাখ্যকার বলেন উদাত্তাদি স্বর পাঠক, গায়ক ও যাগকারীর শুভ ও অশুভ তথা আভ্যুদয়িক ও আভিচারিক ফল সৃষ্টি করে। কর্ম করলে তার ফল অবশ্যম্ভাবী। যাগযজ্ঞ মানুষের হিতকারী, কিন্তু কতকগুলি যাগ অমঙ্গল অভিপ্রায়যুক্ত হোলে অনিষ্টজনক ফল প্রসব করে। অথর্বপরিশিষ্টে বলা হয়েছে: "অভিচারস্তু কল্পস্তু শান্তিকল্পস্তথাহপরঃ"। এই শ্লোকাংশ থেকে জানা যায় সর্বাঙ্গযুক্ত যাগ মঙ্গল ও অমঙ্গল দু'রকম ফল সৃষ্টি করে। আচার্য অমরেশ বলেছেন: "বিনিয়োগাঽঘনাশনে", "স্বরিতং তু ভবেচ্ছন্দো নিয়োগঃ শত্রুনাশনে" প্রভৃতি। উদাত্তাদি স্বরে আবৃত্তি করা হোলে তা পাঠ, আর উদাত্তাদি স্বরে মন্ত্র গান করা হোলে তা গান। পাঠ ও গান এই উভয়ে শুধু উদাত্তাদি কেন, ক্রুষ্টাদি স্বরের প্রয়োগকৌশলও ভাল অথবা মন্দ ফল সৃষ্টি করতো। অবশ্য পাঠক ও গায়কের কামনা, ভাবনা ও প্রয়োগচাতুর্য ভাল ও মন্দ ফলসৃষ্টির প্রতি কারণ। যাগকর্মে যে অপূর্ব সৃষ্টি হোত তার নাম প্রভাব নয়, তার নাম শক্তি। অদৃষ্ট শক্তি আত্মার মধ্যে উৎপন্ন হয় না, হয় যাগানুষ্ঠানকারীর মধ্যে। ভারতীয় দর্শনে 'আত্মা'-শব্দ একটি নির্দিষ্ট অর্থবিশিষ্ট—যদিও সাধারণভাবে ভুলবশতঃ অনেকে ব্যবহার করি একে কোন ব্যক্তির পরিবর্তে।

কুমারিল মীমাংসাদর্শনে ও শবর-স্বামী ভাষ্যে বিচিত্র যুক্তির অবতারণা কোরে অপূর্বশক্তিটির ব্যাখ্যা করেছেন। প্রকরণপঞ্জিকায় অপূর্বের সঙ্গে সঙ্গে নিয়োগশব্দেরও ব্যবহার আছে। প্রভাকরসম্প্রদায় 'নিয়োগ'-শব্দের ব্যবহার করার পক্ষপাতী এবং ভট্টসম্প্রদায় 'অপূর্ব' পরিভাষার সমর্থক। প্রভাকরসম্প্রদায়ের মতে নিয়োগ শব্দ যজ্ঞফলের সঙ্গে সঙ্গে আরও কোন কিছু ফলের দ্যোতনা করে আর তার জন্য কুমারিলের শক্তি, সংস্কার প্রভৃতি উপাদান তাঁরা স্বীকার করেন না। কিন্তু বিচারের পরিপ্রেক্ষিতে অপূর্ব ও নিয়োগ সমান অর্থের প্রকাশক। শালিকানাথ এই দুটি শব্দের সমাহার করার জন্য 'অদৃষ্ট' নামক আর একটি শক্তি স্বীকার করেছেন। তিনি বলেন অপূর্ব সৃষ্টি হোলেই যে স্বর্গফল দান করবে এমন কোন নিয়ম

নেই। তাই অদৃষ্ট নামক আর একটি সহকারী শক্তি স্বীকার করা দরকার—যাকে দ্বার কোরে অপূর্ব স্বর্গফল দান করতে সমর্থ হয়। ন্যায়মালাবিস্তরে এ'সম্বন্ধে সুষ্টু বিচার আছে। ন্যায়মালাবিস্তরকার মোটামুটি পাঁচটি যুক্তির মাধ্যমে অপূর্বশক্তির সার্থকতা প্রমাণ করতে চেয়েছেন। তিনি বলেছেন: (১) প্রথমত—এমন যদি বাক্য থাকে 'স্বর্গকাম যজেত' তাহোলে বুঝতে হবে যজ্ঞ বা সাঙ্গিক যাগকর্ম সেখানে স্বর্গপ্রাপ্তির প্রতি কারণ; (২) দ্বিতীয়ত—যাগকর্ম সমাপ্ত হোলে ফল (অপূর্ব) সৃষ্টি হয় কি কোরে; (৩) তৃতীয়ত—তার উত্তরে বলা যায় অপূর্ব নামে একটি শক্তির বিকাশ হয় এবং সে শক্তিই স্বর্গপ্রাপ্তি সাধন করে; (৪) চতুর্থত—আবার হয়তো প্রশ্ন হোতে পারে তাহোলে সেই শক্তি বা অপূর্ব সৃষ্টি হয় কোথা থেকে; (৫) পঞ্চমত—অপূর্বশক্তির বিকাশ হয় যাগসাধন থেকে।

অপূর্ব ফলাপূর্ব, সমুদায়াপূর্ব, উৎপত্ত্যাপূর্ব ও অঙ্গাপূর্বভেদে চার রকম। 'ভাবার্থাধিকরণ' গ্রন্থে 'ধর্ম'-শব্দের সঙ্গে অপূর্বের সম্পরিসক্ত রূপের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। তাছাড়া ক্রিয়াহিসাবে বিধি ও ভাবনার সঙ্গে অপূর্বশক্তি যুক্ত। 'ভাবনা' বলতে অর্থভাবনা। যজ্ঞীয় কর্মে অর্থভাবনা তথা স্বর্গার্থভাবনা থেকে অপূর্ব সৃষ্টি সম্ভব এবং তা অদৃষ্ট ও অসাধারণরূপে পরিগণিত হোলেও আমরা ধরে নিতে পারি অপূর্ব একটি বিশ্বোত্তীর্ণ (transcendental) রূপ গ্রহণ কোরে আবির্ভূত হয় ও সেই অপূর্ব স্বর্গফল দান করে। সুতরাং যে যাগে স্বর্গফল লাভ হয় সেই যাগ আভ্যুদয়িক কর্ম। তারপর অর্থভাবনা ব্যতীত কোনদিন নিরর্থক কর্ম অনুষ্ঠিত হয় না। তাই স্বর্গকামনা কোরে যেমন আভ্যুদয়িক কর্মরূপ যজ্ঞানুষ্ঠান করার রীতি ছিল, শত্রুনাশাদি অভিচারমূলক কামনা কোরে তেমনি যাগানুষ্ঠান করার বিধি ছিল। বৈদিক গান তথা সামগান যাগের অপরিহার্য অঙ্গ ছিল (যদিও সামান্য কয়েকটি যাগে সামগান করার রীতি ছিল না)। অবশ্য যাগানুষ্ঠান ছিল প্রধান। প্রধান অনুষ্ঠানরূপ যাগের দ্বারাই আভ্যুদয়িকের মতো আভিচারিক ফলও সৃষ্টি হোত এবং সামগান যাগের অঙ্গরূপে গণ্য হওয়ায় উপলক্ষিত হিসাবে বলা হোত গান তথা সামগান আভিচারিক ফলের কারণ।

৫ ॥ নারদীশিক্ষা ॥

নারদীশিক্ষা রচনা করেন ঋষি নারদ। নারদ দেবর্ষি, মুনি, মন্ত্রদ্রষ্টা, ঋগ্বেদের ঋষি ও গন্ধর্ব এতগুলি নামে পরিচিত। ঋগ্বেদ, রামায়ণ, মহাভারত, হরিবংশ, আঠারটি পুরাণ, উপপুরাণ, দেবীভাগবত ও ভাগবত প্রভৃতিতে নারদকে 'মহাতেজা', 'মুনি', 'গন্ধর্ব' বা বীণাবহনকারী ঋষি হিসাবে উল্লেখ দেখি। বিশেষ কোরে পুরাণগুলিতে নারদের চরিত্র আরও বিচিত্র। ঋগ্বেদের ৮ম মণ্ডলের ১৯ সূক্তে ইন্দ্র দেবতা আর কণ্বগোত্রীয় ঋষি নারদ ইন্দ্রের স্তব কোরে ৩৩টি মন্ত্রের রচয়িতা বোলে পরিচিত। অনেক পণ্ডিতের অভিমত ঋগ্বেদের নারদকেই পরে রামায়ণ, মহাভারত ও পুরাণগুলির অন্তর্ভুক্ত কোর নেওয়া হয়েছিল। মনে হয় এ'কথা একেবারে মিথ্যা নয়। অনেকের মতে নারদ নিছক একজন কাল্পনিক ব্যক্তি তথা 'mythical person'। রামায়ণে "নারদ পর্বতশ্চৈব গৌতমশ্চ মহাযশাঃ"[১৪], "নারদস্ত মহাতেজা"[১৫], ইত্যাদি বোলে নারদের প্রশংসা আছে। নারদ সেখানে ঋষি। রামায়ণের অযোধ্যাকাণ্ডে (৪৬ শ্লো°) নারদকে 'গন্ধর্বরাজ' বলা হয়েছে। ভরতের আগে আগে গায়ক, বাদক অপ্সরারা যাচ্ছে আর তাদের ভিতর প্রধান নারদ ও তুম্বুরু: "নারদস্তুম্বুরুর্গোপ * *। এতে গন্ধর্বরাজানো ভরতস্যাগ্রতো জগুঃ॥"[১৬] মহাভারতের আদিপর্বে (৬৫ শ্লো°) কশ্যপের পত্নী মুনির গর্ভে নারদ জন্মগ্রহণ করেছেন ও তাঁর ভাগিনেয়ের নাম 'পর্বত'।[১৭] মহাভারতের অনুশাসনপর্বে নারদ (৪ শ্লো°) বিশ্বামিত্রের পুত্র। মার্কণ্ডেয়পুরাণে নারদকে গন্ধর্বপঙক্তির অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে,

তেতো হাহাহুহুশ্চৈব নারদস্তুম্বুরুস্তথা।
উপগায়িতুমারব্ধা গন্ধর্বকুশলা রবিন্॥
ষড়্‌জমধ্যমগান্ধারগ্রামত্রয়বিশারদাঃ।

হাহা, হুহু, তুম্বুরু এঁরা গন্ধর্বদের ভিতর প্রধান। নারদকে সেই প্রধানদের অন্যতম বোলে বর্ণনা করা হয়েছে। ভাগবতের ৬ষ্ঠ স্কন্ধে (১৫ শ্লো°) নারদ

১৪। রামায়ণ, উত্তরাকাণ্ড ২০ সর্গ ৫ শ্লো°। ১৫। রামায়ণ, উত্তরকাণ্ড ২০ সর্গ ২৭ শ্লো°।

১৬। মার্কণ্ডেয়পুরাণ, ১০৬-তম অধ্যায়। ভরতের নাট্যশাস্ত্রে নারদকে "গন্ধর্ব" বোলে বর্ণনা করা হয়েছে; যেমন '"নারদাদ্যাশ্চ গন্ধর্বাঃ"—নাট্যশাস্ত্র ১।৫১

১৭। নারদপঞ্চরাত্র, ১ম রাত্র ১ম অ° ৫৮-৫৯ শ্লোক°।

পূর্বজন্মে উপবর্হন নামে যে একজন গন্ধর্ব ছিলেন তার উল্লেখ আছে। মার্কণ্ডেয়পুরাণে স্বীকার করা হয়েছে তুম্বুরু প্রভৃতির মতো নারদও গান্ধর্ব-সঙ্গীতে বিচক্ষণ ও তিনগ্রামে বিশারদ। বৃহন্নারদীয়পুরাণে "নারদেন গীতম্" ছু'বার বলা হয়েছে, কিন্তু সেখানে 'গীতং' অর্থে 'কথিতং'—সঙ্গীত নয়। বায়ুপুরাণে নারদকে ষোলজন মৌনেয় গন্ধর্বদের ভিতর অন্যতম বলা হয়েছে। নারদ ও পর্বতকে মহর্ষি কশ্যপের পুত্র আখ্যাও দেওয়া হয়েছে। মহাভারতে পর্বত ছিলেন নারদের ভাগিনেয়। ভাগবতে নারদ বিষ্ণুর তৃতীয় অবতার। আবার বৈষ্ণবদের প্রামাণিক গ্রন্থ নারদপঞ্চরাত্রের রচয়িতা 'ঋষি' নারদ। 'নারদপঞ্চরাত্র' একখানি শ্রেষ্ঠ বৈষ্ণবতন্ত্র। তাতে শুকদেবের প্রশ্নের উত্তর দেবার সময় বেদব্যাস 'ভগবান' ও 'যোগীন্দ্র' নারদকে নিজের আচার্যরূপে স্বীকার করেছেন। এবং নারদ যে জীবন্মুক্তদের মধ্যে একজন একথাও স্বীকার করা হয়েছে। বেদব্যাস শ্রীকৃষ্ণ, নারদ ও শম্ভুকে প্রণাম কোরে 'মুনি' নারদকে মহাদেবের শিষ্য[১৮] এবং ব্রহ্মার পুত্র[১৯] বোলে সম্বোধন করেছেন। অহির্বুধ্ন্যসংহিতায় নারদ, শিব, দুর্বাসা ও ভরদ্বাজ প্রভৃতি মুনিরা একত্র হয়েছেন। নারদ সেখানে সকলের প্রশংসার পাত্র, কেননা অসুর কালনেমির সঙ্গে বিষ্ণুর যুদ্ধ হবার সময়ে বিষ্ণুর সুদর্শনচক্রের শক্তি তিনি প্রত্যক্ষ করেছিলেন।

সংস্কৃত সাহিত্যে ও সঙ্গীতশাস্ত্রে কোথাও কোথাও নারদ 'গন্ধর্ব' নামে পরিচিত। বেশীর ভাগ জায়গায় তাঁকে 'মুনি' নামে উল্লেখ করা হয়েছে: "নারদো মুনিরব্রবীৎ।"[২০] অনেকের মতে শিক্ষাগ্রন্থ ছাড়া নারদ আরও ছু'খানি সঙ্গীতের গ্রন্থ রচনা করেছিলেন এবং সে' ছু'খানি হোল 'পঞ্চসংহিতা' বা 'পঞ্চসারসংহিতা' ও 'রাগনিরূপণ'। কিন্তু একথা ঠিক নয়, কেননা ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জীর পরিপ্রেক্ষিতে দেখা যায় নারদ চারজন: (১) নারদীশিক্ষাকার, (২) মকরন্দকার, (৩) পঞ্চমসংহিতাকার ও (৪) রাগনিরূপণকার। এই চারটি গ্রন্থের মধ্যে প্রত্যেকটির আলোচনা সম্পূর্ণ ভিন্ন ও বৈশিষ্ট্যপূর্ণ। এ্যালেন ডানিয়েলু (Alian Danielou)

১৮। নারদপঞ্চরাত্র, ১ম রাত্র ১ম অ' ১।৩১ শ্লোক।
১৯। ঐ ঐ ১।৪২ "
২০। ঐ ঐ ১।১০ "

Northern Indian Music (1949) গ্রন্থে The Different Nāradas (পৃ ২৩-২৪) পর্যায়ে ও সমস্ত গ্রন্থের রচয়িতাহিসাবে মোটামুটি ভিন্ন ভিন্ন নারদ সিদ্ধান্ত করেছেন। তাঁর সঙ্গে আমাদের মতের পার্থক্য এই যে তিনি যেখানে 'probably' বা 'সম্ভবত' শব্দ ব্যবহার করেছেন সেখানে আমাদের সিদ্ধান্ত নিশ্চয়তার উপর প্রতিষ্ঠিত। তিনি বলেছেন: "One the author of the *Nāradīya-Shikshā* is 'probably' the earliest writer * * who in turn are quoted by later Nāradas, the authors of the *Sangīta-Makaranda* and the *Chattārimsachcata-Rāganirūpanam.* * * * The *Pañchama-Samhitā* and *Nārada-Samhitā* are 'probably' the work of the later Nārada (Nārada II), the author of the *Sangita-Makaranda*"। জানিয়েল্ যেখানে 'পঞ্চমসংহিতা' ও 'নারদসংহিতা'-র রচয়িতাকে ২য় নারদরূপে (Nārada II) মকরন্দকার নারদের রচনাকর্তৃত্বাধীন বলেছেন সেখানে তাঁর অনুমান বা সিদ্ধান্ত যুক্তিযুক্ত হয় নি।

নারদীশিক্ষার রচনাকাল মোটামুটি খ্রীষ্টীয় ১ম—২য় শতকের ভিতর এবং মকরন্দকার নারদ সঙ্গীতগ্রন্থ রচনা করেছিলেন আমাদের অনুমানে খ্রীষ্টীয় ১৪শ-১৫শ শতকের পরে কোন সময়ে। ফক্স্-ষ্ট্রাঙ্গ্‌ওয়েজ নারদীশিক্ষার সম্বন্ধে একবার বলেছেন: " * * write the 'undated' *Nāradīśikṣā*, whose system shows a considerable advance on that of the *Nātyaśāstra* * * ;"[২১] আবার অন্যত্র বলেছেন: "The treatise which purports to record the doctrines of Nārada, the *Nāradī-śikṣā*, is probably of late date * *"।[২২] এই 'late date' বলতে তিনি খ্রীষ্টীয় ১ম শতক বলেছেন এবং তা যুক্তিসঙ্গত।

মকরন্দকার নারদসম্বন্ধেও মাননীয় ষ্ট্রাঙ্গ্‌ওয়েজের সঙ্গে আমরা একমত, কেননা গ্রন্থের আলোচনা ও বিচারভঙ্গী তুলনা কোরে দেখলে একথাই মনে হয় যে নারদীকার ও মকরন্দকার নারদ মোটেই এক ও অভিন্ন ব্যক্তি নন।

২১। এটি মতঙ্গ-প্রণীত বৃহদ্দেশীর শ্লোক। বৃহদ্দেশীকার মতঙ্গ ছাড়া ভরত, দত্তিল, পার্শ্বদেব, শার্ঙ্গদেব, অহোবল ও দামোদর এঁরা সকলে নারদকে 'মুনি' ও 'মহাত্মন' বোলে উল্লেখ করেছেন।

২২। Cf. *The Music of Hindosthan* (1914) p. 74.

ডঃ রাঘবনের অভিমত প্রায় তাই। তিনি বলেছেন: "We have at least two Nāradas, one the author of the *Sikṣā* and the other, the author of the *Sangita-Makaranda*" (Vide *The Journal of the Music Academy*, Vol. III, 1932, p. 16)। মঙ্গেশ রামকৃষ্ণ তেলাঙ্ সঙ্গীত-মকরন্দের সময় নির্দেশ করতে গিয়ে অবতরণিকায় বলেছেন: "Nārada, the author of *Sangita-Makaranda* lived sometime in the interval between Mātrigupta A. D. 550 and Shārangadeva A. D. 1210 1247, that is, he must have lived between the 7th and 11th centuries"। ডঃ রাঘবনও মকরন্দের সময় 7th-11th centuries বোলে সিদ্ধান্ত করেছেন। এন. এস. রামচন্দ্রনের অভিমত প্রায় তাই। তিনি বলেছেন নারদের কাল "later than the 9th century A. D."। যাইহোক নারদী-শিক্ষার বিষয়বস্তু ও অনুশীলনশৈলী লক্ষ্য করলে নিঃসন্দেহে বলা যায় নারদী রচিত হয়েছিল খ্রীষ্টীয় ১ম শতকে অথবা ১ম থেকে ২য় শতকের মধ্যে। অন্যান্য শিক্ষার সঙ্গে তুলনা করলে দেখা যায় নারদীশিক্ষার আলোচ্য বিষয়বস্তু বিচিত্র ও ভাবসম্পদে মূল্যবান। এ'টি বৈদিক ও বৈদিকোত্তর যুগের সঙ্গীতের মিলনসাধক গ্রন্থ: বৈদিক সামগানের স্বরূপ ও রীতিনীতি এবং সঙ্গে-সঙ্গে লৌকিক গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশীসঙ্গীতের সঙ্গে বৈদিকের সম্পর্ক ও তাদের খুঁটিনাটীর বিচার নিয়ে আলোচনা করেছে। শিক্ষাকার নারদকে তাই সংস্কার ও নবজাগরণ যজ্ঞের শ্রেষ্ঠ পুরোহিতরূপে গণ্য করা যেতে পারে। শিক্ষাকার নারদকে অনেকে বৃহদ্দেশীকার মতঙ্গের ও এমনকি 'সঙ্গীত-সময়সার' প্রণেতা পার্শ্বদেবের পরবর্তী বলেন, কিন্তু তা মোটেই সমীচীন নয়। নারদীশিক্ষায় বৈদিকগানের লক্ষণ ও পরিচয় যত বিশদ ও সুচারু-ভাবে দেওয়া আছে, অপর কোন শিক্ষায় ও সঙ্গীতগ্রন্থে তা নাই। নারদীর বিষয়বস্তু, বিশ্লেষণপ্রণালী ও রচনাবৈশিষ্ট্য দেখলে মনে হয় এই শিক্ষাগ্রন্থখানি মুনি ভরতের নাট্যশাস্ত্রের (খ্রীষ্টীয় ২য় শতক) আগে। নারদীশিক্ষা ছাপার আকারে যা পাওয়া যায় তার প্রথমটি বেনারস থেকে ১৮৯০ খ্রীষ্টাব্দে ছাপা ও মেসার্স ব্রজবিহারী দাস এ্যাণ্ড কোং কর্তৃক প্রকাশিত। এতে ভট্টশোভাকরের একটি প্রাঞ্জল টীকা দেওয়া আছে। আর একটি ১৮৯০ খ্রীষ্টাব্দে কলকাতায় মুদ্রিত ও সামগাচার্য পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রমি-কর্তৃক সম্পাদিত ও প্রকাশিত ও অপরটি তাঞ্জোরে প্রকাশিত। পণ্ডিত

সামশ্রমি জয়ন্ত স্বামী-প্রণীত ঋগ্বেদীয় "স্বরাঙ্কুশ" নামেও একটি গ্রন্থের সম্পাদনা করেন। 'নারদী' সামবেদের শিক্ষাগ্রন্থ। শিক্ষাকার গ্রন্থের অবতারণা কোরে বলেছেন,

অথাতঃ স্বরশাস্ত্রাণাং সর্বেষাং বেদনিশ্চয়ম্।
উচ্চনীচবিশেষাদ্ধি স্বরাণ্যন্যং প্রবর্ততে ॥
আর্চিকং গাথিকং চৈব সামিকং চ স্বরান্তরম্।
কৃতান্তে স্বরশাস্ত্রাণাং প্রযোক্তব্যং বিশেষতঃ ॥
একান্তরস্বরো হ্যক্ষু গাথাসু দ্ব্যন্তরঃ স্বরঃ।
সামসু ত্র্যন্তরং বিদ্যাদেবভাবৎ স্বরতোন্তরম্ ॥

উচ্চ, নীচ ও মধ্য তথা উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত স্বর-তিনটি বৈদিক সঙ্গীত সামগানে ব্যবহৃত হোত। নারদীশিক্ষা যে স্বরশাস্ত্র তা প্রথম শ্লোকাংশ থেকে বোঝা যায়। নারদ স্থানস্বর ছাড়া সামগানেগেয় সাত স্বর—প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মন্দ্র, অতিস্বার্য ও ক্রুষ্ট এবং লৌকিক সাত স্বর—ষড়্‌জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদের পরিচয় দিয়েছেন। স্বরসংখ্যার তারতম্যে ও প্রয়োগে গানজাতির বিচিত্র নাম হোত, যেমন আর্চিক, গাথিক (গাথা), সামিক, স্বরান্তর, ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ। আর্চিকজাতির গানে একটি মাত্র স্বর, গাথিকে বা গাথায় দুটি, সামিকে তিনটি, স্বরান্তরে চার, ঔড়বে পাঁচ, ষাড়বে ছয় ও সম্পূর্ণগানে সাত স্বর ব্যবহৃত হোত। কিন্তু মনে রাখা উচিত ঐ সাত জাতি বা শ্রেণীর গান একই সময়ে সমাজে সৃষ্ট হয়নি, ক্রমবিকাশের ধারা অনুসারে তাদের পূর্ণবিকাশ হোতে কয়েক শত বছর লেগেছিল। সমাজের রুচি ও প্রয়োজন এবং ক্রমোন্নতির ধারা ও অন্তরের সিসৃক্ষা মানুষকে প্রেরণা জুগিয়েছিল এক স্বর থেকে সাত স্বরের বৈচিত্র্য সৃষ্টি করতে। মোটামুটি সাতটি যুগের অবদান হিসাবে সাত স্বর ও সাত শ্রেণীর গান ধরা যেতে পারে, সুতরাং সাতটি নাম সাতটি কালিক স্তরের দিকদর্শক। বর্তমানে প্রথম চার স্তর লুপ্ত হয়েছে এবং শেষের ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ শ্রেণী স্মৃতি বহন করছে সেই অতীতের হারাণো সম্পদের। তানপ্রস্তারের ভূমিকায় এখনো ঐ সাত শ্রেণীর নাম পাওয়া যায়, তাহলেও নিজেদের স্বরূপ হারিয়ে তারা অবশিষ্ট রেখেছে কেবল তাদের অর্থ ও ভাবের সার্থকতা। ভরতোত্তর সঙ্গীতশাস্ত্রগুলিতে আর্চিক, গাথিক, সামিক, স্বরান্তর, ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ

এই সাতটি তানের নিদর্শন আছে। এক স্বরের সমষ্টি নিয়ে আর্চিক তান সাতটি, দুটি স্বরের সমষ্টি নিয়ে গাথিক তান একুশটি, তিন স্বরের সমাবেশ নিয়ে সামিক তান পয়ত্রিশটি, চার স্বরের সমষ্টি নিয়ে স্বরান্তর তান পয়ত্রিশটি, পাঁচ স্বরের সমাবেশ নিয়ে ঔড়ব তান একুশটি, ছয় স্বরের সমষ্টি নিয়ে ষাড়ব তান সাতটি এবং সাত স্বরের সমাবেশ নিয়ে সম্পূর্ণ তান মাত্র একটি। মোটকথা সাত স্বরের বিচিত্র সমবায়ে ৫০৪০টি তান সৃষ্টি হোতে পারে এটাই শাস্ত্রকারদের সিদ্ধান্ত। মতঙ্গ নারদের প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত কোরে আর্চিকাদি সাতটি তানের নামোল্লেখ করেছেন। তিনি বৃহদ্দেশীতে বলেছেন: "ইদানীং সপ্তবিধস্বরযোগস্য নামানি কথ্যন্তে। আর্চিকং গাথিকং সামিকং স্বরান্তরং ঔড়বং ষাড়বং সম্পূর্ণং চেতি। তথা চাহ নারদঃ—

আর্চিকো গাথিকশ্চৈব সামিকশ্চ স্বরান্তরঃ।
ঔড়বং ষাড়বশ্চৈব সম্পূর্ণশ্চেতি সপ্তমঃ॥
একস্বরপ্রয়োগো হি আর্চিকঃ সোঽভিধীয়তে।
গাথিকো দ্বিস্বরো জ্ঞেয়স্ত্রিস্বরশ্চৈব সামিকঃ॥
চতুঃস্বরপ্রয়োগো হি কথিতস্তু স্বরান্তরঃ॥"

শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে "আর্চিকো গাথিকশ্চাথ সামিকোঽথ স্বরান্তরঃ, একস্বরাদিতানানাং চতুর্নামভিধাঃ ইমাঃ" প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন। তবে মতঙ্গ ও শার্ঙ্গদেব গানের চেয়ে একস্বর ও দ্বিস্বরযুক্ত আর্চিকাদি তানের উপর বেশী জোর দিয়েছেন। টীকাকার সিংহভূপাল এবং কল্লিনাথও এ'সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন সিংহভূপাল মতঙ্গেরই মতো "তথা চাহ নারদঃ"— নারদের প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন। এখানে উল্লেখযোগ্য যে "তথা চাহ নারদঃ" বলতে মতঙ্গ বা পরবর্তী গ্রন্থকার ও টীকাকারেরা কোন্ নারদকে লক্ষ্য করেছেন তা বলা কঠিন, কেননা শিক্ষাকার নারদ ঠিক এ'ধরনের কোন শ্লোক বা শব্দ নারদীতে ব্যবহার করেন নি। তিনি নারদীর প্রারম্ভে বলেছেন "আর্চিকং গাথিকং চৈব সামিকং চ স্বরান্তরম্" প্রভৃতি জাতির গান। কিন্তু মতঙ্গ অথবা সিংহভূপাল যেভাবে উক্তিবাক্যের উল্লেখ করেছেন তার সঙ্গে নারদীর শ্লোক মেলে না, অথচ তাঁরা যে ভুল প্রমাণবাক্যের নিদর্শন দিয়েছেন তাও বলা যায় না। কাজেই অনুমান করা যায় হয় নারদীশিক্ষার অনেকাংশ এখন লুপ্ত অথবা নারদের 'নারদীশিক্ষা'

নামে অপর কোন একটি প্রামাণিক গ্রন্থ ছিল বা এখনো আবিষ্কৃত হয় নি, মতঙ্গের সময়ে (খ্রীষ্টীয় ৫ম-৭ম শতকে) তার প্রচলন ছিল।

নারদ স্বরস্থানের পরিচয় দিয়েছেন: "উরঃ কণ্ঠঃ শিরশ্চৈব স্থানানি ত্রীণি বাঙ্‌ময়ে",—উর, কণ্ঠ ও শির এ'তিন স্থানে স্বর মন্দ্র, মধ্য ও তার অথবা নীচ, মধ্য ও উচ্চ-রূপে প্রকাশ পায়। 'শিক্ষাপ্রকাশ' গ্রন্থে এই তিন স্থানের উল্লেখ আছে। সেখানে শীর্ষদেশে তার বা উচ্চ স্বর তৃতীয়সবনে জগতিছন্দের মাধ্যমে, কণ্ঠে মধ্যম স্বর মাধ্যন্দিনসবনে ত্রিষ্টুপের মাধ্যমে এবং এবং হৃৎদেশে মন্দ্র বা নীচ স্বর প্রাতঃসবনে গায়ত্রীছন্দের মাধ্যমে এবং হৃৎদেশে মন্দ্র বা নীচ স্বর প্রাতঃসবনে গায়ত্রীছন্দের মাধ্যমে প্রযুক্ত হোত। ইচ্ছাশক্তির প্রেরণায় নাভিদেশে যে তাপ (heat-energy) বা উন্মুখী-ভাবের স্পন্দন সৃষ্টি হয় সেই স্পন্দনের ফলে প্রাণবায়ু প্রথমে হৃদয়ে মন্দ্রস্বর (অনুদাত্ত)-রূপে, পরে কণ্ঠে মধ্যস্বর (স্বরিত) ও শীর্ষে তারস্বর (উদাত্ত)-রূপে অভিব্যক্ত হয়। একই গতিচঞ্চল প্রাণবায়ু শরীরের মধ্যে তিন স্থানে আহত হোয়ে উচ্চ, নীচ ও মধ্য এই তিন রকম স্বর (ধ্বনি) সৃষ্টি করে।

বৈদিক সামগানের স্বর হিসাবে নারদীকার ক্রুষ্ট প্রথমাদি সাত স্বরের উল্লেখ করেছেন। জাত্য, তৈরব্যঞ্জন, প্রশ্লিষ্ট, ক্ষৈপ্র প্রভৃতি স্বরের পরিচয়ের সঙ্গে তাদের নামোল্লেখ করেছেন। বৈদিক গান তথা সামগানের স্বর হিসাবে ক্রুষ্ট প্রভৃতিকে তিনি গ্রহণ করেছেন। সামগান যে সম্প্রদায়ভেদে ভিন্ন ভিন্ন ভাবে গান করা হোত তার প্রমাণ সামবেদের প্রাতিশাখ্য পুষ্পসূত্রের "এতৈর্ভাবৈস্ত গায়ন্তি সর্বাঃ শাখাঃ পৃথক্ পৃথক্" (৯।৫) শ্লোকগুলি থেকে পাওয়া যায়। বিভিন্ন স্বরসংখ্যার প্রয়োগ ও গানপদ্ধতির জন্য বিভিন্ন সম্প্রদায়ে সামগীতির ভেদ সৃষ্টি হয়েছিল। বেদের শাখা যেমন বিভিন্ন, তাদের গান এবং স্বরপ্রয়োগও তেমনি ভিন্ন ভিন্ন ছিল। মানুষের রুচি বিচিত্র বোলে সামাজিক সকল জিনিসের মধ্যে ভিন্নতা তথা বৈচিত্র্য সৃষ্টি হওয়া স্বাভাবিক। শিক্ষাকার নারদ শাখাভেদে বৈদিক স্বরের প্রয়োগসম্বন্ধে বলেছেন,

কঠকালাবপ্রবৃত্তেষু তৈত্তিরীয়াহ্বরকেষু চ।
ঋগ্বেদে সামবেদে চ বক্তব্যঃ প্রথমঃ স্বরঃ॥

ঋগ্বেদস্তু দ্বিতীয়েন তৃতীয়েন চ বর্ত্ততে।
উচ্চমধ্যমসঙ্ঘাতং[23] স্বরো ভবতি পার্থিবঃ॥
তৃতীয়প্রথমক্রুষ্টান্ কুর্বন্ত্যাহ্বরকাঃ স্বরান্।
দ্বিতীয়াদ্যাংস্তু মন্দ্রাং তাং স্তৈত্তিরীয়াশ্চতুরঃ স্বরান্॥
প্রথমশ্চ দ্বিতীয়শ্চ তৃতীয়োঽথ চতুর্থকঃ।
মন্দ্রঃ ক্রুষ্টো হ্যতিস্বার এতান্ কুর্বন্তি সামগাঃ॥
দ্বিতীয়প্রথমাবেতৌ তাণ্ডিভাল্লবিনাং স্বরৌ।
তথা শাতপথাবেতৌ স্বরৌ বাজসনেয়িনাম্॥
এতে বিশেষতঃ প্রোক্তাঃ স্বরা বৈ সার্বৈবদিকাঃ।
ইত্যেতচ্চরিতং সর্বং স্বরাণাং সার্বৈবদিকমিতি॥[24]

বেদের প্রতি শাখার সামগেরা সামগানে ভিন্ন ভিন্ন প্রণালীতে পাঁচ থেকে সাত স্বরের সমাবেশ করতেন। ডঃ উইন্টারনিজ *A History of Indian Literature*-এর প্রথম ভাগে সংহিতা, ব্রাহ্মণ ও আরণ্যকের প্রসঙ্গে 'শাখা' তথা বেদের বিভিন্ন সম্প্রদায়-সম্বন্ধে বলেছেন: "There must once have existed a fairly large number of Samhitās which originated in different school of priests and signers, and which coutinued tc be handed down in the same. However, many of these *collections* were nothing but slightly diverging recensions—Śākhās, *branches,* as the Indians says—of one and the Sāma-Samhitā"। ঋগ্বেদসংহিতা, সামবেদসংহিতা, যজুর্বেদসংহিতা ও অথর্ববেদসংহিতা এই চারটি সংহিতা। যজুর্বেদসংহিতার দুটি শাখা—কৃষ্ণযজুর্বেদসংহিতা ও শুক্লযজুর্বেদসংহিতা। কৃষ্ণযজুর্বেদের অন্তর্ভুক্ত তৈত্তিরীয় মৈত্রিয়াণী সংহিতা এবং শুক্লযজুর অন্তর্গত বাজসনেয়িসংহিতা। এ'সম্বন্ধে ডঃ উইন্টারনিজ বলেছেন: "There are, therefore, not only Samhitās, but also Brāhmaṇas, Āraṇyakas and Upanishad of the Rigveda, as well as of the Atharvaveda, of the Sāmaveda, and of the Yajurveda. Thus, for example, the Aitareya-Brāhmaṇa

২৩। পাঠভেদ—'উচ্চমধ্যমসংঘাতঃ"।

২৪। নারদীশিক্ষা, ১।৯—১৪

belongs to the Rigveda, and thc Satapatha-Brāhmaṇa to the White Yajurveda and the Chāndogya-Upanishad to the Sāmaveda and so on" ।

ব্রাহ্মণসাহিত্যও অসংখ্য। এগুলি চার বেদের অন্তর্গত। ব্রাহ্মণ যেমন জৈমিনীয়, আর্ষেয়, ঐতরেয়, কৌষীতকি, শতপথ, তৈত্তিরীয়, তাণ্ড্য, ষড়্‌-বিংশ, জৈমিনীয় (তলবকার), উপনিষদ্‌, আর্ষেয়, সংহিতোপনিষৎ, বংশ, সামবিধান, গোপথ (পূর্ব ও উত্তর ভাগ), চরক, শ্বেতাশ্বতর, কাঠক, মৈত্রায়ণী, ভাল্লবি, পৈঙ্গী, কঙ্কতি, জাবাল, শাট্যায়ন, সৌলভ, শৈলালি, বৌরুকি, ঔখেয়, হারিদ্রাবিক, তুম্বুরু, আরুণেয় প্রভৃতি। মহাভারতের আদিপর্বে (৬৪) আছে,

বেদানধ্যাপয়ামাস মহাভারতপঞ্চমান্‌,
সুমন্তুং জৈমিনিং পৈলং শুকং চৈব স্বমাত্মজম্‌।
প্রভুর্বরিষ্টো বরদো বৈশম্পায়নমেব চ,
সংহিতাস্তৈঃ পৃথক্তেন ভারতস্য প্রকাশিতাঃ॥

ব্রাহ্মণসাহিত্যের গ্রন্থকারগণের নাম এভাবে উল্লেখ পাওয়া যায়। তাঁরা সকলেই বেদকে অবলম্বন কোরে এক একটি ব্রাহ্মণ রচনা বা সংকলন করে-ছিলেন। বৈশম্পায়নকে অনেকে আচার্য চরক বোলে মনে করেন, কেননা কাশিকাবৃত্তিতে (৪।৩।১০৪) আছে: "বৈশম্পায়নান্তেবাসিনো নব। * * চরক ইতি বৈশম্পায়নস্যাখ্যা। তৎসম্বন্ধেন সর্বে তদন্তেবাসিনশ্চরকা ইত্যুচ্যন্তে"। মহর্ষি পতঞ্জলি মহাভাষ্যে (৪।৩।১০৪) বলেছেন: "বৈশ-ম্পায়নান্তেবাসী কঠঃ। কঠান্তেবাসী খাড়ায়নঃ। বৈশম্পায়নান্তেবাসী কলাপী"। মহাভাষ্য ৪।২।১।১৩৮ এবং কাশিকাবৃত্তি ৪।৩।১০৪ শ্লোকগুলিও দ্রষ্টব্য। মহাভারতের সভাপর্বে (৪র্থ অধ্যায়), মহাভারতের শান্তিপর্বে (৩৩৫ অধ্যায়), শতপথব্রাহ্মণে (৩।৮।২।২৪; ৪।১।২।১৯; ৪।২।৪।১; ৪।২।৩।১৫; ৬।২।২।১; ৬।২।১।১০; ৮।১।৩।৭) এবং বায়ুপুরাণে (৬২ অধ্যায়) চরক ও বৈশম্পায়ন এ'দুজনের অভিন্নতাসম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা পাওয়া যায়। মোটকথা প্রত্যেক ঋষি ও মন্ত্রদ্রষ্টা চারবেদ অবলম্বন কোরে ব্রাহ্মণ ও সংহিতা রচনা করেছিলেন। তাছাড়া সূত্রযুগের সাহিত্যও অসংখ্য। তাই বৈদিক সাহিত্যের রূপ আমাদের কাছে অখণ্ডরূপে ধরা দিলেও তার শাখা-প্রশাখা বিচিত্র।

পূর্বেকথিত নারদীশিক্ষার শ্লোকগুলির (১।৯-১৪) মর্মার্থ হোল: কঠাদি শাখায়, তৈত্তিরীয় ও আহ্বরক সম্প্রদায়ে এবং ঋক্‌ ও সামবেদের গানে প্রথম স্বরের প্রাধান্য। টীকাকার ভট্টশোভাকর বলেছেন: "কঠাদিশাখাসু ঋগ্বেদে সামবেদে চ ঋগ্‌ যজুসাং সামিক স্বরঃ প্রবর্ততে স্বরিতে প্রথমস্বরানুসারেণ পাঠোঽবধার্যতে প্রথমস্বরদ্বিতীয়স্বরো ঋগ্বেদেঽনুক্রিয়মানাবধার্যতে ক্রুষ্টপ্রথমস্বর-সমুদায়ানুকারশ্চ লৌকিকে ব্যবহারে প্রবর্তয় ইত্যাহ"। মোটকথা ঋগ্বেদে গান দ্বিতীয় ও তৃতীয় স্বর থেকে ক্রুষ্ট ও প্রথম স্বর পর্যন্ত লীলায়িত ছিল। আহ্বরকসম্প্রদায় তৃতীয়, প্রথম ও ক্রুষ্ট থেকে এবং তৈত্তিরীয়কেরা দ্বিতীয়াদি স্বর থেকে আরম্ভ কোরে তৃতীয়, চতুর্থ ও মন্দ্র পর্যন্ত এই পর পর চার স্বর ব্যবহার করতেন। সামগানকারীরা প্রথম থেকে অতিস্বার্য পর পর এই সাত স্বর, ছন্দগানকারীরা এবং বাজসনেয়িরা গাথাস্বর প্রথম ও দ্বিতীয়কে অনুসরণ কোরে গান করতেন। তাণ্ড্যপঞ্চবিংশব্রাহ্মণ ও শতপথব্রাহ্মণের অনুগামীরা এবং কৌথুমিয়েরা প্রথম ও দ্বিতীয় স্বরে গান করতেন। পুষ্পসূত্রে এ'রকম সাত স্বরকে ব্যবহার কোরে ভিন্ন ভিন্ন শাখায় গান করার রীতি ছিল। নারদীতে কোন্ স্বর অথবা স্বরগুলিকে আশ্রয় কোরে কোন্ কোন্ শাখায় গান করা হোত তার ইঙ্গিত দেওয়া আছে।

নারদীর দ্বিতীয় কণ্ডিকার প্রথম শ্লোক থেকে তান, রাগ, স্বর, গ্রাম, মূর্ছনা প্রভৃতির লক্ষণসম্বন্ধে আলোচিত হয়েছে। তান, রাগ প্রভৃতিকে নারদ বলেছেন পবিত্র ও কল্যাণকর: "তানরাগস্বরগ্রামমূর্ছনানাং তু লক্ষণম্, পবিত্রং পাবনং পুণ্যং নারদেন প্রকীর্তিতম্"। প্রকৃতপক্ষে শিক্ষাকার নারদ প্রথম কাণ্ডিকায় সামগানের আসল পরিচয় দিয়ে দ্বিতীয় কণ্ডিকা থেকে লৌকিক সঙ্গীতের বিচিত্র প্রসঙ্গের অবতারণা করেছেন। তান, রাগ, গ্রাম, মূর্ছনা, অলংকার এই সকল লৌকিক তথা গান্ধর্ব অভিজাত দেশী গানের অঙ্গাভরণ। বৈদিক গানের লক্ষণও তিনি লৌকিকের পাশে পাশে স্পষ্টভাবে দিতে চেষ্টা করেছেন। 'রাগ'-শব্দের উল্লেখ নারদীশিক্ষায় আছে। যেমন,

(১) তান-রাগ-স্বর-গ্রাম-মূর্ছনানাং তু লক্ষণম্।
পবিত্রং পাবনং পুণ্যং নারদেন প্রকীর্তিতম্॥

(২) ষড়্‌জ-মধ্যম-গান্ধারা ত্রয়ো গ্রামাঃ প্রকীর্তিতাঃ।

* * *

স্বররাগবিশেষেণ গ্রামরাগা ইতি স্মৃতাঃ॥

অনেকের মতে (১) প্রথমোক্ত 'তান-রাগ-স্বর' প্রভৃতি শ্লোকটির উচ্চারণ হবে 'তান-রাগস্বর-গ্রাম' প্রভৃতি। তাঁদের মতে ষড়্জ, মধ্যম ও গান্ধার গ্রাম-তিনটি আন্তস্বরের নাম 'রাগস্বর' এবং এই রাগস্বরনাম অনুযায়ী গ্রাম-গুলিরও নামকরণ করা হয়েছে। (২) দ্বিতীয় শ্লোকে 'স্বররাগ'-শব্দ 'রঞ্জনা' (pleasing) অর্থে ব্যবহৃত। কিন্তু মনে রাখা উচিত যে ষড়্জাদি তিন গ্রাম এবং গ্রামের স্বরসজ্জা ও প্রকৃতি অনেকটা রাগের এবং মূর্ছনার অনুযায়ী হোলেও গ্রামের প্রকৃতি ও কার্যকারিতা রাগ বা মূর্ছনার প্রকৃতি ও কার্য-কারিতা থেকে পৃথক। সুতরাং 'রাগস্বর' বলতে গ্রামের আন্তস্বরকেই বা বোঝাবে কেন তা নির্ণয় করা দুরূহ। গ্রামের রঞ্জনাশক্তির প্রকাশকরূপে যদি 'রাগস্বর'-শব্দ ব্যবহার করা হয় তবে প্রথমোক্ত শ্লোক : 'তান-রাগ-স্বর" প্রভৃতির শব্দানুযায়ী সার্থকতা থাকে কিনা তা বিচারের বিষয়। বরং শ্লোকটির সাধারণ শব্দসজ্জা তান, রাগ, স্বর, গ্রাম, মূর্ছনা প্রভৃতির যা যথার্থ লক্ষণ তা পবিত্র এবং পাবন প্রভৃতি এই অর্থ গ্রহণ করায় কোন ক্ষতি নাই।

নারদীশিক্ষায় নিম্নলিখিত শ্লোকগুলিতে ষড়্জগ্রাম, পঞ্চম, কৈশিক, মধ্যমগ্রাম, কৈশিকমধ্যম, মধ্যমগ্রাম ও সাধারিত এই সাতটি গ্রামরাগের পরিচয় দিয়েছেন। যেমন,

ঈষৎ স্পৃষ্টো নিষাদস্তু গান্ধারশ্চাধিকো ভবেৎ।
ধৈবতঃ কম্পিতো যত্র ষড়্জগ্রামং তু নির্দিশেৎ॥
অন্তরঃ স্বরসংযুক্তা কাকলির্যত্র দৃশ্যতে।
তং তু সাধারিতং বিদ্যাৎ পঞ্চমস্থং তু কৈশিকম্।
কৈশিকং ভাবয়িত্বা তু স্বরৈঃ সর্বৈঃ সমন্ততঃ।
যস্মাৎ তু মধ্যমে ন্যাসস্তস্মাৎ কৈশিকমধ্যমঃ॥
কাকলির্দৃশ্যতে যত্র প্রাধান্যং পঞ্চমস্য তু।
কশ্যপঃ কৈশিকং প্রাহ মধ্যমগ্রামসম্ভবম্॥[২৫]

শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরের রাগাধ্যায়ে এ'গুলিকে শুদ্ধরাগ তথা শুদ্ধগ্রামরাগ বলেছেন। যেমন,

শুদ্ধাদিগীতিযোগেন রাগাঃ শুদ্ধাদয়ো মতাঃ॥
ষড়্জগ্রামসমুৎপন্নঃ শুদ্ধকৈশিকমধ্যমঃ।

২৫। Cf. শিক্ষাসংগ্রহ (কাশী সং), পৃ' ৪০৯

শুদ্ধসাধারিতঃ ষড়্জগ্রামো গ্রামে তু মধ্যমে ॥
পঞ্চমো মধ্যমগ্রামঃ ষাড়বঃ শুদ্ধকৈশিকঃ।
শুদ্ধা সপ্তেতি * * * ।[২৬]

টীকায় সিংহভূপাল বলেছেন ষড়্জগ্রাম থেকে শুদ্ধকৈশিকমধ্যম, শুদ্ধসাধারিত ও ষড়্জগ্রাম এই তিন এবং মধ্যমগ্রাম থেকে পঞ্চম, মধ্যমগ্রাম, ষাড়ব ও শুদ্ধকৈশিক এই চার, মোট সাতটি গ্রামরাগের সৃষ্টি।[২৭] পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে 'শ্রীমল্লক্ষ্যসংগীতম্' গ্রন্থে এগুলিকে ষড়্জগ্রাম, মধ্যমগ্রাম, শুদ্ধকৈশিক, শুদ্ধপঞ্চম, শুদ্ধকৈশিকমধ্যম, শুদ্ধসাধারিত ও শুদ্ধষাড়ব নামে উল্লেখ করেছেন।[২৮] মতঙ্গ বৃহদ্দেশীতে (পৃ: ৮৭) পরোক্ষভাবে এই রাগ তথা গ্রামরাগগুলিকে মুনি ভরতের প্রামাণবাক্য হিসাবে উল্লেখ করেছেন—যদিও বর্তমান সংস্করণের কোন নাট্যশাস্ত্রে এই শ্লোকগুলির উল্লেখ দেখা যায় না। এ'থেকে নাট্যশাস্ত্রের একটি বৃহৎ সংস্করণ ছিল একথা অনুমান করা যায়। মতঙ্গ বলেছেন: তথাচাহ ভরতঃ—

মুখে তু মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জঃ প্রতিমুখে ভবেৎ।
গর্ভে সাধারিতশ্চৈবাবমর্শে * * তু পঞ্চমঃ ॥
সংহারে কৈশিকঃ প্রোক্তঃ পূর্বরঙ্গে তু ষাড়বম্।
চিত্রস্যাষ্টাদশাঙ্গস্য তস্তে কৈশিকমধ্যমঃ ॥
শুদ্ধানাং বিনিয়োগাঽয়ং ব্রহ্মণা সমুদাহৃতঃ।

এখানে ব্রহ্মার মতের উল্লেখ পাওয়া যায়, কেননা ব্রহ্মাও একজন বিচক্ষণ সঙ্গীতজ্ঞ এবং সঙ্গীতশাস্ত্রী ছিলেন। এই ব্রহ্মা নিশ্চয়ই সৃষ্টিকর্তা চতুর্মুখ ব্রহ্মা নন। নাট্যশাস্ত্রে মুনি ভরত স্বীকার করেছেন যে তিনি নাট্যশাস্ত্রের মূলবস্তুগুলি তাঁর পূর্বগ আচার্য আদিভরতের নাট্যশাস্ত্র থেকে সংগ্রহ করেছেন। এই আদিভরতই ব্রহ্মাভরত যিনি আনুমানিক খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০ শতকে আদিনাট্যশাস্ত্র রচনা করেন। সুতরাং ব্রহ্মা শিক্ষাকার নারদ, কাহল, দত্তিল মুনি ভরত, দুর্গাশক্তি ও মতঙ্গাদির চেয়ে প্রাচীন ও প্রামাণিক।

২৬। Cf. 'সঙ্গীত রত্নাকর', ২য় ভাগ (আডেয়ার সং), পৃ: ৬-৭

২৭। Cf. অধ্যাপক অর্দ্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়: *Rāgas and Rāginis* (1948), pp. 20-21.

২৮। Cf. শ্রীমল্লক্ষ্যসঙ্গীতম্ (১৯৩৪), পরিশিষ্টম্, পৃ: ১

এখানে নারদীশিক্ষায় যে সাতটি গ্রামরাগের উল্লেখ আছে (৩য় কণ্ডিকায় ৫-১১ শ্লোকগুলিতে)। কারু কারু মতে সেগুলি গ্রামরাগ, গ্রাম অথবা রাগ কিনা সে সম্বন্ধে মতভেদ আছে। তবে খ্রীষ্টীয় ৭ম শতকের কুড়মিয়ামালাই প্রস্তরলিপিতে যে সাতটি গ্রামরাগের উল্লেখ আছে এই নারদীশিক্ষায় বর্ণিত গ্রামরাগগুলির সঙ্গে তাদের সাদৃশ্য পাওয়া যায়। গ্রামরাগের সৃষ্টি কিভাবে মতঙ্গের বৃহদ্দেশীতে তার পরিচয় পাওয়া যায়। গ্রামরাগগুলি ষড়্জাদি গ্রামকে কেন্দ্র কোরে জাতিরাগ থেকে বিকাশ লাভ করে। মুনি ভরত নাট্যশাস্ত্রে "জাতিসম্ভূতত্বাৎ গ্রামরাগাণি" প্রমাণবাক্যে সে'কথা সমর্থন করেছেন।

অনেকে নারদীর সাতটি গ্রামরাগকে সাতটি গ্রাম বলেছেন। অনেকে আবার মহাভারত-হরিবংশে উল্লিখিত তিনটি গ্রাম থেকে ছ'টি ('ষড়্গ্রামরাগাঃ') গ্রাম এবং খ্রীষ্টীয় ১ম থেকে ৭ম শতক পর্যন্ত নারদী ও কুড়ুমিয়ামালাই-প্রস্তরলিপিতে উল্লিখিত সাতটি গ্রামরাগ অভিন্ন একথাও বলেছেন। অবশ্য নাট্যশাস্ত্রে জাতিরাগের পরিচয় থাকলেও গ্রামরাগেরও উল্লেখ আছে। ভরত ৩২শ অধ্যায়ে বলেছেন,

ততশ্চ কাব্যবন্ধেষু নানাভাবসমাশ্রয়ম্।
গ্রামদ্বয়ং চ কর্ত্তব্যং যথা সাধারণাশ্রয়ম্ ॥
মুখে তু মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জঃ প্রতি মুখে ভবেৎ।
সাধারিতং তথা গর্ভে বিমর্শে চৈব মধ্যমম্ ॥
কৈশিকং চ তথা কার্য-গানং নির্বহণে বুধৈঃ।
সংনিবৃত্তাশ্রয়ং চৈব রসভাবসমন্বিম্ ॥

খ্রীষ্টপূর্ব ৩০০—২০০ শতকে মহাভারত ও হরিবংশে ছটি গ্রামরাগের উল্লেখ সুস্পষ্ট। হরিবংশের বিষ্ণুপর্বে ৮৯ অধ্যায়ে ছালিক্যগানের সম্পর্কে ছ'টি গ্রামরাগের উল্লেখ করা হয়েছে (৭টি নয়)। কিন্তু গ্রামের বিকাশ-সম্বন্ধে একথাই বলা যেতে পারে প্রথমে একটি গ্রামের মাত্র প্রচলন ছিল সেটি ষড়্জগ্রাম। বেশীর ভাগ পণ্ডিতদের মতে ষড়্জগ্রামকে আশ্রয় কোরে বৈদিক যুগে সামগান বিভিন্ন স্বরে ও পদ্ধতিতে গীত হোত। তারপর এল মধ্যমগ্রামের ব্যবহার ও পরিশেষে বিকাশ লাভ করলো গান্ধারগ্রাম। সমাজে কতদিন ষড়্জগ্রামের প্রচলন ছিল এবং ঠিক কবে থেকে মধ্যগ্রামের প্রবর্তন হয় ও কখন থেকে গান্ধারগ্রাম ব্যবহারোপযোগী হোয়ে প্রবর্তিত

হোল তার সঠিক ইতিহাস নির্ধারণ করা কঠিন। তবে বিশেষজ্ঞদের মতে বৈদিক যুগে যখন পাঁচ স্বর থেকে ছয় এবং সাত স্বরে সামগানের রূপ আত্মপ্রকাশ করলো তখন ষড়্‌জগ্রামের মাত্র প্রচলন ছিল। এই সিদ্ধান্ত অনেকটা ন্যায়সঙ্গত। গান্ধারগ্রামের উল্লেখ হরিবংশে গঙ্গাবতরণের প্রসঙ্গে পাওয়া যায়,

অতস্তে দেবগান্ধর্ব ছালিক্যং শ্রবণামৃতম্।
ভৈমস্ত্রিয়ঃ প্রজগিরে মনঃশ্রোত্রসুখাবহম্ ॥
আগান্ধারগ্রামরাগং গঙ্গাবতরণং তথা।
বিদ্ধং আসারিতং রম্যং জগিরে স্বরসংপদা ॥

রামায়ণে (খ্রী·পূ· ৪০০) গান্ধারগ্রামের উল্লেখ না থাকলেও গন্ধর্ব ও গান্ধর্ব-তত্ত্বের উল্লেখ আছে। কুশ ও লব আট রস, সাত শুদ্ধজাতিরাগ, স্থান, মূর্ছনা ও শাস্ত্রীয় লক্ষণযুক্ত রামায়ণ সুমধুর স্বরে ('মধুরস্বরভাষিণৌ') গান করতেন। রামায়ণকার বলেছেন (১।৪।৮-১০),

পাঠ্যে গেয়ে চ মধুরং প্রমাণৈস্ত্রিভিরন্বিতম্।
জাতিভিঃ সপ্তভির্যুক্তং তন্ত্রীতলসমন্বিতম্।

* *

তৌ তু গান্ধর্বতত্ত্বজ্ঞৌ স্থানমূর্ছনকোবিদৌ।
ভ্রাতরৌ স্বরসম্পন্নৌ গন্ধর্বাবিব রূপিণৌ ॥

শিরোমাণিটীকাকার 'গান্ধর্ব' অর্থে বলেছেন: 'গান্ধর্বং গীতশাসনম্' ইতি বৈজয়ন্তীকোশদ্গান্ধর্বস্য গীতশাস্ত্রস্য তত্ত্বজ্ঞৌ'—প্রভৃতি। গান্ধারগ্রাম গন্ধর্ব-জাতির সঙ্গে সম্পর্কিত। সঙ্গীতশাস্ত্র বা সঙ্গীততত্ত্বকেও 'গান্ধর্ব বলা হয়। নাট্যশাস্ত্রেও গানকে গন্ধর্বদের সঙ্গে সম্পর্কিত করা হয়েছে। অনেকের মতে গান্ধারগ্রাম ও গান্ধারমূর্ছনা গন্ধর্বদের সৃষ্টি।

খ্রীষ্টীয় ২য় শতকে নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের সময় গান্ধারগ্রামের ব্যবহার সমাজ থেকে সম্পূর্ণভাবে লোপ পেয়েছিল, ছিল মাত্র ষড়্‌জ ও মধ্যম গ্রাম-দুটির ব্যবহার। রামায়ণ ও মহাভারতের সময় গান্ধারগ্রামের প্রচলন ছিল। খ্রীষ্টীয় ১ম শতকে নারদীশিক্ষায় নারদ বলেছেন গান্ধারগ্রামের প্রচলন পৃথিবীলোকে লুপ্ত এবং স্বর্গলোকে প্রচলিত। আসলে মূর্ছনাগুলিকে নিয়ে স্বরসমন্বিত গ্রামগুলির সার্থকতা। দেখা যায় গান্ধারগ্রামের মূর্ছনা গন্ধর্বজাতির প্রিয় ও উপভোগ্য ছিল। শিক্ষায় নারদ তার উল্লেখ করেছেন। নারদ নিজেও

ছিলেন গন্ধর্বজাতির অন্তর্ভুক্ত। হরিবংশে আছে নারদ ভৈমদের গান্ধারগ্রামের প্রয়োগরহস্য শিক্ষা দিয়েছিলেন: "দিবেদ কৃষ্ণশ্চ সনারদশ্চ, প্রদ্যুম্নমুখ্যা নৃপ ভৈমমুখ্যৈঃ" (বিষ্ণুপর্ব, ৮৯ পরিচ্ছেদ)। নারদ প্রখ্যাত সঙ্গীতশাস্ত্রীও বটে। নারদ-প্রবর্তিত নির্দিষ্ট একটি সঙ্গীতধারা এবং সম্প্রদায়েরও উল্লেখ আছে। নরেন্দ্রকুমার বসু তাঁর *Melodic Types of Hindusthnā* গ্রন্থে গান্ধার-গ্রামরহস্য ও তার ব্যবহার লুপ্ত হওয়ার কারণসম্বন্ধে বলেছেন: "It is a noteworthy fact that the only three methods of turning (*mārjanā*) of drums (*pushkara*), recognised in the ancient system, were based on those three *grāmas* (*ṣaḍja*, *madhayama* and *gārdhāra*). These tunings were called *Māyuri*, *Ardha-māyuri* and *Karmāravī Mārjanās*. Thse appear to have been the tunings popularly used for several centuries, as we find mention of the *Māyurī Mārjanū* in *Mālavikāgnimitra*, a drama by the great poet Kālidāsa, belonging to the sixth century A. D. The tradition about the three Grāmas including the Gāndhāra Grāma is so persistent that they are mentioned in some classical com- positions of modern Hindusthānī music. The tonality of the Gāndhāra Grāma was, however, subsequently forgotten and it came to be believed that it exists only in heaven and not in this world. In fact, however, it never disappeared, but was transformed into a derivative of the Shaḍja Grāma called 'Sādhārita', which will be shown to be identical intonality with Gāndhāra Grāma"।[২৯] বসু মহাশয় বলেছেন সাধারণক্রিয়ার মাধ্যমে পরিশুদ্ধ গান্ধারগ্রাম পরে 'সাধারিত'-গ্রাম নামে পরিচিত হয় এবং সাধারিতগ্রাম তথা গ্রামরাগের উল্লেখ ভরত নাট্যশাস্ত্রে "সাধারিতং" এবং শিক্ষায় নারদও ঐ নামোল্লেখ করেছেন। সাধারিতের আর এক নাম 'ষড়্জসাধারণ'। ষড়্জসাধারণ বা সাধারিত

২৯। Vide p. 194.

ষড়্জগ্রাম থেকে সৃষ্ট। তেমনি মধ্যমগ্রাম থেকে 'মধ্যমসাধারণ'-গ্রামের সৃষ্টি। মধ্যমসাধারণগ্রামের অন্য নাম 'কৈশিক'।[৩০]

সাধারণবিধি বা প্রণালীর সাহায্যে সাধারণ ও কৈশিক গ্রাম-দুটির সৃষ্টি। ভরত নাট্যশাস্ত্রে সাধারণ বা সাধারণবিধির উল্লেখ করেছেন। সাধারণ আবার স্বরসাধারণ ও জাতিসাধারণ দু'ভাগে বিভক্ত। এ'দুটি ছাড়া শ্রুতিসাধারণেরও উল্লেখ আছে।[৩১] নাট্যশাস্ত্রে ভরত বলেছেন: "স্বয়োরন্তরে যোঽর্থো ভবতি স সাধারণঃ * * দ্বে সাধারণে—স্বরসাধারণং জাতিসাধারণঞ্চেতি"। দুটি স্বরের অন্তরে বা ব্যবধানে যে স্বর তাকে 'সাধারণ' বলে। স্বর থাকলে স্বরসাধারণ এবং জাতি থাকলে জাতিসাধারণ। কাকলি-নিষাদ ও অন্তর-গান্ধার স্বরসাধারণ।[৩২] পুনরায় ভরত বলেছেন: "স্বরসাধারণং দ্বিবিধং দ্বৈগ্রামিক্যম্। কস্মাৎ? ষড়্জগ্রামে ষড়্জসাধারণম্, মধ্যমগ্রামে মধ্যমসাধারণম্। সাধারণোঽত্র স্বরবিশেষ ইতি"। ষড়্জ ও মধ্যম গ্রাম-দুটির প্রচলন শিক্ষা ও নাট্যশাস্ত্রের সময়ে ছিল। 'সাধারণ' বলতে এখানে স্বরের বিশেষত্ব—'peculiar use of notes'। মধ্যমগ্রামের উল্লেখ কোরে ভরত বলেছেন: "মধ্যমগ্রামেঽপি সাধারণত্বম্। অন্য তু প্রয়োগসৌক্ষ্ম্যাৎ কৈশিকামিতি নাম নিষ্পদ্যতে"। নরেন্দ্রকুমার বসু বলেছেন 'কেশ'-শব্দ থেকে 'কৈশিক'-শব্দ নিষ্পন্ন।[৩৩] কেশ সূক্ষ্ম, সুতরাং কৈশিকের প্রয়োগনৈপুণ্যও সূক্ষ্ম। এখানে মনে রাখা উচিত কৈশিক শব্দজন্য নয়, কৈশিকের সূক্ষ্মপ্রয়োগচতুর্যের জন্যই কৈশিকগ্রামের বৈশিষ্ট্য। প্রাচীনকালে (মধ্যযুগে) কৈশিককে 'ধৈবতগ্রাম'-ও বলা হোত। টীকাকার

৩০। "This transformation was effected by means of a process known as the Sādhāraṇa-Kriyā, which gave rise to two distinct scales from the two ancient Grāmas. * * The scale derived from Shaḍja Grāma was called Shaḍja Sādhāraṇa or Sādhārita and that derived from Madhyama Grama was called Madhyama-Sādhāraṇa or Kaishika".—Ibid., p. 194.

৩১। প্রজ্ঞানানন্দ: ভারতীয়-সঙ্গীতের ইতিহাস, ২য় ভাগ ('নাট্যশাস্ত্রের সঙ্গীত') দ্রষ্টব্য।

৩২। এ'সম্বন্ধে 'ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস' ২য় ভাগে বিস্তৃত আলোচনা দেওয়া আছে।

৩৩। "The reference here is to the word 'Kesha' (hair), an eneblem of fineness, from which the word 'Kaishika' is derived."—p. 209.

কল্লিনাথ বলেছেন: 'শ্রীরাগ ষড়্জস্থাসযুক্ত ধৈবতগ্রামের নামান্তর''। কৈশিক-গ্রামের স্বরসজ্জার গ্রহস্বর ধৈবত বোলে ধৈবতগ্রাম নামেও প্রচলিত। গান্ধারগ্রামের প্রচলন কেন সমাজ থেকে লুপ্ত হোল সে সম্বন্ধে নরেন্দ্রবাবু Musical System of Ancient India-শীর্ষক আলোচনায় বলেছেন: "Sādhārita appears to have been actually called Gāndhāra Grāma, when it was originally borrowed from the Gandharvas. The name was snbsequently abadoned when it came to be regarded as a derivative of the Shadja Grāma. This accounts for the popular notion that Gāndhāra Grāma exists in heaven only and not on the earth. One of the reasons for the discontinuance of the name seems to be the inconvenience in using it, because the starting note of the Scale was Antara-Gāndhāra and not Gāndhāra",[৩৪]—অর্থাৎ গান্ধারগ্রাম আসলে ষড়্জগ্রামের অভিন্ন বিকাশ এবং এই গ্রামপ্রবর্তনের কৃতিত্ব নাকি গন্ধর্বদের। গান্ধারগ্রামের গ্রহস্বর অন্তরগান্ধার বোলে এই গ্রামে স্বরের সুষ্ঠু বিকাশ করা সহজসাধ্য নয় এবং সেজন্য সাধারণ সমাজ থেকে এর প্রচলন লুপ্ত হয়। গান্ধারগ্রামের স্বরসজ্জা কী ধরনের ছিল সে সম্বন্ধে সঙ্গীত-মকরন্দ ও রাগমঞ্জরীতে উল্লেখ আছে। সঙ্গীত-মকরন্দে আছে,

রিময়ো শ্রুতিরেকৈকা গান্ধারস্থ সমাশ্রয়া।
ধৈবত শ্রুতিরেকা চ নিষাদশ্রুতিসংশ্রয়া॥
গান্ধারগ্রামমাচষ্টে তদা তং নারদো মুনিঃ।
প্রবর্ততে স্বর্গলোকে গ্রামোঽসৌ ন মহীতলে॥

"নারদো মুনিঃ"—ইনি শিক্ষাকার (প্রথম) নারদ। তিনি বলেছেন ঋষভ ও মধ্যম থেকে এক শ্রুতি গ্রহণ কোরে গান্ধারে এবং ধৈবত থেকে এক শ্রুতি নিয়ে নিষাদে যোগ করলে যে স্বররূপের সৃষ্টি হয় তারই নাম গান্ধারগ্রাম। রাগমঞ্জরীতে আছে,

গন্যোঃ স্থানে রিধৌ যত্র লঘু ষড়্জ-পয়োর্নিমৌ।
গান্ধারো মধ্যমস্থানে গগ্রামো যাষ্টিকে মতঃ॥

৩৪। Vide *Melodic Types of Hindusthān* (1960), pp. 211-12.

ঋষভ ও ধৈবত গান্ধার ও নিষাদের স্থানভুক্ত হবে, নিষাদ ও মধ্যম লঘু-ষড়্জ ও লঘু-পঞ্চমরূপে অভিব্যক্ত হবে এবং মধ্যমের স্থলাভিষিক্ত হবে গান্ধার এবং এরই নাম গান্ধারগ্রাম। লঘু-ষড়্জ ও লঘু-পঞ্চম বলতে ষড়্জ ও পঞ্চমের যে শ্রুতিসংখ্যা—৪+৪, তাদের শ্রুতিসংখ্যা হবে ৩+৩। সুতরাং গান্ধারগ্রামের শ্রুতিরূপ—রি—৪+গ—২+ম—৪+প—৩+ধ—৪+নি—২+স—৪। এই সিদ্ধান্ত নাকি যাষ্টিকের।[৩৫]

মনে রাখা উচিত যে নারদীশিক্ষায় সঙ্গীতশাস্ত্রী কশ্যপের প্রবর্তিত কৈশিকগ্রামরাগ নাট্যশাস্ত্রে উল্লিখিত কৈশিকগ্রাম বা রাগ থেকে সম্পূর্ণ ভিন্ন। সেদিক থেকে মালবকৌশিক অথবা মালবকৈশিক অনেক পরবর্তী এবং তাদের থেকে ভিন্ন রাগ। নাট্যশাস্ত্রে কৈশিক 'মধ্যম-সাধারণ' নামেও উল্লিখিত এবং নারদীশিক্ষাকার একে 'কৈশিকমধ্যম' বলেছেন—যদিও কৈশিক ও কৈশিকমধ্যমের মধ্যে পার্থক্য নাই বোলে চলে। কশ্যপের কৈশিকরাগ বা কৈশিকগ্রামরাগের ন্যাস পঞ্চম,—মধ্যম নয়। পঞ্চম ও ষড়্জ এই গ্রামরাগে প্রবল এবং সেদিক থেকে তারা অংশরূপে গণ্য। খ্রীষ্টীয় ৭ম শতকে কুডুমিয়ামালাই-প্রস্তরলিপিতে খোদিত কৈশিকরাগের রূপ বা গঠন এবং প্রকৃতি তাই। স্বর, গ্রাম ও মূর্ছনার পরিচয় দিয়ে নারদশিক্ষায় বলেছেন,

সপ্ত স্বরাস্ত্রয়ো গ্রামা মূর্ছনাস্বেকবিংশতিঃ।
তানা একোনপঞ্চাশদিত্যেতৎ স্বরমণ্ডলম্॥

স্বর সাতটি, গ্রাম তিনটি, মূর্ছনা একুশটি ও একোনপঞ্চাশৎ তান এবং এদের সমবেত রূপের নাম 'স্বরমণ্ডল'। অনেকের মতে এই স্বরমণ্ডল নাকি বৈদিক সামগানে ব্যবহৃত হোত। "সপ্ত স্বরাঃ" বলতে নারদ প্রথমাদি বৈদিক সাত স্বরের কথা বলেন নি, তিনি বলেছেনঃ "ষড়্জশ্চ ঋষভশ্চৈব গান্ধারো পঞ্চমস্তথা, পঞ্চমো ধৈবতশ্চৈব নিষাদঃ সপ্তমঃ স্বরঃ"। পূর্বে বলেছি যে নারদীশিক্ষাকারের সময়ে শুধু নয়, তার আগে বৈদিক সমাজে বেদগানের পাশাপাশি লৌকিক গানেরও প্রচলন ছিল এবং তার সুস্পষ্ট নিদর্শন অরণ্যেগেয় ও গ্রামেগেয় গানের অনুশীলন থেকে আভাস পাওয়া যায়। গ্রামের পরিচয় দিয়ে নারদ বলেছেন,

৩৫। Vide *Melodic Types of Hindusthan* (1960), pp. 217-219.

ষড়্‌জমধ্যমগান্ধারস্ত্রয়ো গ্রামাঃ প্রকীর্তিতাঃ।
ভূলোকজ্জায়তে ষড়্‌জো ভুবর্লোকাচ্চ মধ্যমঃ॥
স্বর্গান্নান্যত্র গান্ধারো নারদস্য মতং যথা।
স্বররাগবিশেষণ গ্রামরাগো ইতি স্মৃতাঃ॥

ষড়্‌জ, মধ্যম ও গান্ধার তিন গ্রাম। এই তিনটি গ্রামের প্রামাণ্য শিক্ষাকার নারদ স্বীকার করেছেন। কিন্তু তিনটির প্রচলন কোথায় ছিল তার পরিচয় দিতে গিয়ে তিনি অনেকটা পৌরাণিক মনোভাবের পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন পৃথিবীতে ষড়্‌জগ্রাম ভুবর্লোক মধ্যম ও স্বর্গলোকে গান্ধারগ্রামের প্রচলন। ঐতিহাসিক দৃষ্টিভঙ্গিতে বিচার করিলে দেখা যায় ভুবর্লোক তথা অন্তরীক্ষলোক ও স্বর্গলোকের স্থিতিও পৃথিবীতে। পৃথিবীর মাটিকে ছাড়িয়ে এক পুরাণ ও দর্শনই অন্তরীক্ষ ও স্বর্গকে ভিন্ন ভিন্ন স্তরে প্রতিষ্ঠিত করেছে। যাই হোক একথা সত্য যে শিক্ষাকার নারদের সময়ে (১ম শতক) গান্ধার-গ্রামের প্রচলন ছিল না। কিন্তু গান্ধারগ্রামর স্বরূপ ও পরিচয় নারদ বিশেষ-ভাবে জানতেন, কেননা পনেরটি তান যে গান্ধারগ্রামের আশ্রিত: "তানান্ পঞ্চদশেচ্ছন্তি গান্ধারগ্রামমাশ্রিতান্" তিনি এই প্রসঙ্গের উল্লেখ করেছেন তবে গান্ধারগ্রাম যে কোন পৃথিবী থেকে নির্বাসিত হোয়ে স্বর্গলোকে কেন পূজা পেলো তার কোন সঙ্গত প্রমাণ তিনি দেন নি। মনে হয় নারদের সময়ে ষড়্‌গ্রামের মতো মধ্যগ্রামেরও প্রচলন ছিল, কেননা তিনি মাত্র এই দুটি গ্রামের স্বরসন্নিবেশের পরিচয় দিয়েছেন। বর্তমান সমাজে মধ্যমগ্রামেরও প্রচলন নেই।

নারদীশিক্ষাকারের পর ভরত, দত্তিল, মতঙ্গ, শার্ঙ্গদেব মকরন্দকার নারদ, সকলেই ষড়্‌জ ও মধ্যমগ্রাম-দুটির লোকসমাজে ব্যবহারের কথা স্বীকার করেছেন। দত্তিল বলেছেন: "কেচিদ্ গান্ধারমপ্যাহুঃ সনেহোপলভ্যতে"—কোন কোন গুণী গান্ধারগ্রামের কথা বলেন, কিন্তু পৃথিবীলোকে সে গ্রামের প্রচলন নেই। মতঙ্গ বৃহদ্দেশীতে "ষড়্‌জমধ্যমসংজ্ঞৌ তু দ্বৌ গ্রামৌ বিশ্রুতৌ কিল" প্রভৃতি প্রসঙ্গের উল্লেখ করেছেন। মতঙ্গ নারদের উপর দায়িত্ব চাপিয়ে "স তু মর্ত্যৈর্ন গীয়তে" "গান্ধারের নারদো ব্রুতে" প্রভৃতি কথা বলেছেন। গ্রামের সৃষ্টিকাহিনীর উল্লেখ করতে গিয়ে মতঙ্গ বলেছেন: "সামবেদাৎ স্বরা জাতাঃ,"—সামবেদ থেকে স্বরের সৃষ্টি আর সেই স্বর বা স্বর-সন্নিবেশ থেকে গ্রামের সৃষ্টি: "স্বরভ্যো গ্রামসম্ভবঃ"। এক্ষণে "সামবেদাৎ

স্বরা জাতাঃ”—সামবেদ থেকে স্বরের সৃষ্টি বলতে প্রকৃতপক্ষে কি বোঝায়? আমরা স্বর তিন শ্রেণীর পাই :

(১) বৈদিক স্থানস্বর (accent tone) উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত ;

(২) ক্রুষ্ট, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মন্দ্র, অতিস্বার্য প্রভৃতি বৈদিক সামগানে ব্যবহৃত সাত স্বর ;

(৩) ষড়্‌জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদ এই লৌকিক গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশী শ্রেণীর গানের সাত স্বর। এগুলি আসলে প্রধান স্বর। এদের ছাড়া জাত্যাদি সহায়ক (subsidiary) স্বরও আছে। মোটকথা উদাত্তাদি তিন স্থানস্বর থেকেই বৈদিক ও লৌকিক সাতটি সাতটি স্বরের বিকাশ। যাজ্ঞবল্ক্য প্রভৃতি শিক্ষায় এ'সম্বন্ধে আলোচিত হয়েছে। যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষায় আছে,

(১) অনুদাত্ত থেকে—
লৌকিক—ঋষভ (রি) ও ধৈবত (ধ),
বৈদিক—তৃতীয় ও মন্দ্র

(২) স্বরিত থেকে—
লৌকিক—ষড়্‌জ (স), মধ্যম (ম), পঞ্চম (প),
বৈদিক—চতুর্থ, প্রথম, ক্রুষ্ট,

(৩) উদাত্ত থেকে—
লৌকিক—নিষাদ (নি), গান্ধার (গ),
বৈদিক—অতিস্বার্য, দ্বিতীয়

সুতরাং দেখা যায় বৈদিক স্থানস্বর থেকে বৈদিক ও লৌকিক স্বরগুলির বিকাশ সম্ভব হয়েছে। সামবেদ গানাত্মক, অর্থাৎ বিভিন্ন রকমের সামগানকে নিয়ে সামবেদ সার্থক। সামগানের প্রাণ স্বর এবং স্থানস্বর উদাত্তাদি থেকে যখন বৈদিক ও লৌকিক স্বরগুলির বিকাশ দেখা যায় তখন উদাত্ত প্রভৃতি তিন স্থানস্বরই কারণস্বর এবং তারা সামবেদের প্রাণ। “সামবেদাৎ স্বরা জাতাঃ” বলতে সামবেদাত্মক উদাত্তাদি থেকে সকল স্বরের বিকাশ একথাই বোঝানো হয়েছে। “স্বরেভ্যো গ্রামসম্ভবঃ”,—সঙ্গীতিক গ্রাম সাতস্বরের সমাবেশ থেকে জন্মলাভ করেছে।

ভরত বলেছেন: “অথ দ্বৌ গ্রামৌ ষড়্‌জো মধ্যমশ্চেতি” (নাট্য শা' ২৮।২২)। তারই জন্ত তিনি এই দুটি গ্রামের শ্রুতি এবং মূর্ছনায়

পরিচয় দিয়েছেন। ভরতোত্তর সকল গ্রন্থকার কিন্তু ভরতের প্রভাব এড়িয়ে উঠতে পারেন নি। মূর্ছনা, তান, জাতি ও জাত্যাংশযুক্ত স্বরসমূহকে 'গ্রাম' বলে। যে স্বরগুলিতে পঞ্চম নিজের তৃতীয় শ্রুতিতে বিশ্রান্ত অর্থাৎ বিকৃত হয় তার নাম 'মধ্যমগ্রাম' এবং যে স্বরগুলির ভিতর পঞ্চম নিজের চতুর্থ শ্রুতিতে অবস্থান করে অর্থাৎ অবিকৃত থাকে তাই 'ষড়্‌জগ্রাম'। সঙ্গীতদর্পণে পণ্ডিত দামোদর (খ্রীষ্টীয় ১৭শ শতক) বলেছেন স্বরগুলির মধ্যে ধৈবত ত্রিশ্রুতিক বা অবিকৃত থাকলে ষড়্‌জগ্রাম ও ধৈবত চার-শ্রুতিক বা অবিকৃত থাকলে মধ্যমগ্রাম। অথবা যখন পঞ্চম নিজের চারশ্রুতির উপর অবিকৃত ও স্থির থাকে তখন ঐ সপ্তককে 'ষড়্‌জগ্রাম' এবং যখন পঞ্চম তিনশ্রুতির উপর থাকে তখন 'মধ্যমগ্রাম': (১) "যথা ধস্ত্রিশ্রুতিঃ ষড়্‌জে মধ্যমে তু চতুঃশ্রুতিঃ"; (২) "ষড়্‌জগ্রামঃ পঞ্চমে স্বচতুর্থ-শ্রুতিসংস্থিতে, স্বোপান্ত্যশ্রুতিসংস্থেঽস্মিন্ মধ্যমগ্রাম ইষ্যতে"। স্বরগুলির মধ্যে গান্ধার ঋষভের অন্তিম ও মধ্যমের আদিশ্রুতি গ্রহণ কোরে চারশ্রুতিসম্পন্ন এবং ধৈবত পঞ্চমের অন্ত বা শেষশ্রুতি ও নিষাদ ধৈবতের অন্তিম ও ষড়্‌জের আদিশ্রুতি গ্রহণ কোরে বিকৃত হোলে 'গান্ধারগ্রাম'। দত্তিলের মতে মধ্যমগ্রামে পঞ্চম, ষড়্‌জগ্রামে ধৈবত ও উভয়গ্রামে মধ্যস্বরের বিকাশ থাকে: "পঞ্চমং মধ্যমগ্রামে ষড়্‌জগ্রামে তু ধৈবতম্, অলোপিনং বিজানীয়াৎ সর্বত্রৈব তু মধ্যমম্"। মতঙ্গ বলেছেন স্বর, শ্রুতি, মূর্ছনা, জাতিরাগ বা রাগ এগুলিকে ব্যবস্থাপন করার জন্য গ্রামের প্রয়োজন।[৩৬] মকরন্দকার নারদ বলেছেন,

> ষড়্‌জমধ্যমগান্ধারগ্রামত্রয়মুদাহৃতম্।
> ষড়্‌জশ্চ মধ্যমশ্চৈব চৈতৌ ভূমৌ প্রকল্পিতৌ ॥

এখানে উল্লেখযোগ্য মকরন্দকার নারদ প্রসঙ্গক্রমে গান্ধারগ্রামেরও বর্ণনা করেছেন। ষড়্‌জ, মধ্যম ও গান্ধার এই তিনগ্রাম। এদের মধ্যে ষড়্‌জ ও মধ্যম 'ভূমৌ'—পৃথিবীলোকে এবং "স্বর্গলোকেঽপি গান্ধারঃ"—

৩৬। (ক) A. H. Fox-Strangways: *The Gāndhara-grāma* (Vide Journal of the Royal Asiatic Society for Great Britain and Ireland, 1935, pp. 687—696).

(খ) M. S. Rāmaswāmi Aiyar: *The Question of Gramas* (Vide JRAS for Great Britain and Ireland, 1936, pp. 629—640).

স্বর্গলোকে গান্ধারগ্রামের প্রচলন। (খ্রীষ্টীয় ১৮শ শতকে) 'ভক্তিরত্নাকর'-গ্রন্থে নরহরি চক্রবর্তীও তিনগ্রামসম্বন্ধে প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত কোরে বলেছেন,

গ্রামঃ স্বরাণামতিসূক্ষ্মভাবং, সংযোজনং স্থানকুলং ত্রিধা সঃ।
ষড়্জস্তথা মধ্যম এব ভূম্যাং গান্ধারনামা কিল দেবলোকে ॥[৩৭]

পৃথিবীতে ষড়্জ ও মধ্যমগ্রাম এবং দেবলোকে গান্ধারগ্রামের অনুশীলন হোত। দেবলোকে গান্ধারগ্রামের প্রচলন এই কথাগুলির মধ্যেও ঐতিহাসিক সত্য নিহিত, নিছক পৌরাণিক নয়। এখানে "সংজোযনং স্থান কুলং ত্রিধা সঃ" শব্দগুলি বিশেষ অর্থের বোধক। এই শব্দগুলির অর্থ স্থান ও শ্রেণীভেদে তিনরকম, অথবা তিনটি গ্রামের 'সংজোযন' বা প্রয়োগ হোত স্থান ও কুলভেদে। 'স্থান' পৃথিবী ও স্বর্গলোক তথা মনুষ্য ও দেবলোক এবং 'কুল'—দেব, মনুষ্য ও গন্ধর্ব অথবা দেবতা, মনুষ্য ও যক্ষকিন্নরাদি। মেঘদূতের টীকায় মল্লিনাথ এ'ভাবে এদের অর্থ প্রকাশ করেছেন,

ষড়্জমধ্যমনামানৌ গ্রামৌ গায়ন্তি মানবাঃ।
ন তু গান্ধারনামানাং স লভ্যো দেবযোনিভিঃ ॥[৩৮]

মনুষ্যসমাজে ষড়্জ ও মধ্যমগ্রামের প্রচলন এবং গান্ধারগ্রাম একমাত্র দেবযোনি তথা গন্ধর্ব, যক্ষ ও কিন্নরাদি অনুশীলন করতো। তবে শাস্ত্রকারেরা ষড়জ্ গ্রামকে উত্তম বলেছেন: "ষড়্জগ্রামস্ত্রিযুত্তমঃ"। শার্ঙ্গদেব বলেছেন: "ষড়্জঃ প্রধানমাদ্যত্বাদ্" (সঙ্গীত-রত্নাকর ১।৪৬)। তিন গ্রামের মূর্ছনা এবং তানও কল্পিত হয়েছে। নারদীশিক্ষায় তিনগ্রামের মূর্ছনাসম্বন্ধে বলতে গিয়ে নারদ মূর্ছনাগুলিকে কুল ও শ্রেণী হিসাবে ভাগ করেছেন। তিনি বলেছেন,

উপজীবন্তি গন্ধর্বা দেবানাং সপ্তমূর্ছনাঃ ॥
পিতৃণাং মূর্ছনা সপ্ত তথা যক্ষা ন সংশয়ঃ।
ঋষীণাং মূর্ছনাঃ সপ্ত যাস্ত্বিমা লৌকিকাঃ স্মৃতাঃ ॥[৩৯]

পণ্ডিত ভট্টশোভাকর এর টীকায় বলেছেন: "সপ্ত-উত্তরমন্দ্রাভিরুদ্-গতাঽশ্বক্রান্তা-সৌবীরা-হৃষ্যকা-উত্তরায়তা-রজনীতি ষড়্জাদিস্বরগতাঃ সপ্তঋষি-

৩৭। 'ভক্তিরত্নাকর' (গৌড়ীয় মিশন সং), পৃ ২৪০

৩৮। 'মেঘদূতম্' (পুনা সং, অধ্যাপক কাশীনাথ বাপু পাঠক-সম্পাদিত, (১৯১৬). পৃ ৫২

৩৯। 'শিক্ষাসংগ্রহঃ' (কাশী-সংস্করণ)' পৃ ৪০০।

সম্বন্ধিন্য-উক্তাঃ দেবমূর্ছনানাং গন্ধর্বা অনুযায়িনঃ, পিতৃমূর্ছনানাং তু যক্ষাঃ, ঋষিমূর্ছনানাং মনুষ্যা ইত্যাহ"। দেখা যায় তখন বংশ বা কুল ও শ্রেণী হিসাবে মূর্ছনাগুলির ব্যবহার ছিল। শাস্ত্রের যথাযথ অনুশীলন ও সঙ্গীতের ইতিহাস সম্বন্ধে পঠনপাঠন না হওয়ায় বর্তমানে এগুলি হয়তো আমাদের কাছে হেয়ালী বোলে মনে হোতে পারে, কিন্তু আসলে তা তা নয়। সঙ্গীত ও তার উপাদানগুলির মর্মকথা যথার্থই গভীর। মূর্ছনাগুলি গ্রামকে আশ্রয় কোরে বিকাশ লাভ করতো, সুতরাং কুল ও শ্রেণী-হিসাবে তিন গ্রামের ব্যবহারভেদ ছিল। এর উপর সামাজিক শ্রেণীবিভাগ ও ধারার প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। তানসম্বন্ধেও তাই।

মূর্ছনা ও গান্ধারগ্রাম সম্পর্কে বিশেষভাবে মনে পড়ে মেঘদূতে উত্তরমেঘের কাহিনী যেখানে বিয়োগবিরহবিধুরা যক্ষপত্নী প্রিয়পতি যক্ষের প্রত্যাগমনকে সার্থক করার জন্য নাম ও গোত্রাঙ্কিত মূর্ছনার আলাপ করেছিলেন বীণার তারগুলিতে ঝঙ্কারের অনুরণন্ তুলে। সেই মূর্ছনার প্রয়োগ হোত সম্ভবতঃ আভিচারিক ব্যাপারে, কেননা বীণার তন্ত্রীগুলিতে সেই মূর্ছনার জাল বুনেই যক্ষিণী যক্ষকে আহ্বান করতে উদ্যত হয়েছিলেন। কিন্তু তীব্র ব্যাকুলতা ও দুঃখের জন্য তাঁর কামনা ও চেষ্টা বিফল হয়েছিল। যক্ষপত্নীর নয়নাশ্রু সিক্ত করেছিল বীণার তারগুলিকে, মূর্ছনা পেয়েছিল বাধা নিজেকে প্রকাশ করতে ও আভিচারিক উদ্দেশ্য হয়েছিল নিষ্ফল। টীকাকার মল্লিনাথ আরো চমৎকারভাবে বলেছেন আভিচারিক মূর্ছনাটি নাকি যক্ষ ও গন্ধর্বগণ-ব্যবহৃত গান্ধারগ্রামে স্থাপিত হয়েছিল। গান্ধারগ্রামে মূর্ছনার প্রয়োগকারিণী ছিলেন যক্ষপত্নী, তিনি সাধারণ মনুষ্যসমাজের নারী নন। অমর কবি কালিদাস মেঘদূতের উত্তরমেঘে (২১ শ্লো°) এই রূপক ঘটনাটি এ'ভাবে বর্ণনা করেছেন,

উৎসঙ্গে বা মলিনবসনে সৌম্য নিক্ষিপ্য বীণাং
মদ্গোত্রাঙ্কং বিরচিতপদং গেয়মুদ্গাতুকামা।
তন্ত্রীরার্দ্রা নয়নসলিলৈঃ সারয়িত্বা কথংচি-
দ্ভূয়ো ভূয়ঃ স্বয়মধিকৃতাং মূর্ছনাং বিস্মরন্তী॥

মল্লিনাথ টীকায় বলেছেনঃ "হে সৌম্য সাধো। মলিনবসনে। * * উৎসঙ্গ উরৌ বীণাং নিক্ষিপ্য। মম গোত্রং নামাঙ্কশ্চিহ্নং যস্মিংস্তন্মদ্গোত্রাঙ্কং মন্নামাঙ্কং যথা তথা। 'গোত্রং নাম্নি কুলেঽচলে' ইত্যমরঃ। বিরচিতানি

পদানি যস্ত তত্তথোক্তং গেয়ং গানার্হং প্রবন্ধাদি। * * দেবযোনিত্বাদ্‌-গান্ধারগ্রামেণ গাতুকামেত্যর্থঃ। তদুক্তম্‌—'ষড়্‌জমধ্যমনামানৌ গ্রামৌ গায়ন্তি মানবাঃ। ন তু গান্ধারনামানাং স লভ্যো দেবযোনিভিঃ' ইতি॥ তথা নয়নসলিলৈঃ প্রিয়তমস্মৃতিজনিতৈরশ্রুভিরাদ্রাং তন্ত্রী কথংচিৎ কৃচ্ছ্রেণ সারয়িত্বা। আর্দ্রত্বাপহরণায় করেণ প্রস্থজ্যান্যথা কণনাসংভবাদিতি ভাবঃ। ভূয়োভূয়ঃ পুনঃ পুনঃ স্বয়মাত্মনা কৃতামপি। বিস্মরণানর্হামপীত্যর্থঃ। মূর্ছনাং স্বরায়োহাবরোহক্রমম্‌। 'স্বরাণাং স্থাপনাঃ সাপ্তা মূর্ছনাঃ সপ্ত হি' ইতি—সঙ্গীত-রত্নাকরে। বিস্মরন্তী বা। * * বিস্মরণং চাত্র দয়িতগুণস্মৃতিজনিত-মূর্ছাবশাদেব। তথা চ রসরত্নাকরে—"বিয়োগাযোগয়োরিষ্টগুণানাং কীর্তনাস্মৃতেঃ। সাক্ষাৎকারোঽথবা মূর্ছা দশধা জায়তে তথা' ইতি॥ মৎসাদৃশ্য মিত্যাদিনা মনঃসঙ্গাস্বৃত্তিঃ সূচিতা"।[৪০]

অন্যান্য শাস্ত্রের মতো টীকাকার মল্লিনাথের সঙ্গীতশাস্ত্রেও যথেষ্ট ব্যুৎপত্তি ছিল, কেননা সঙ্গীত-রত্নাকর গ্রন্থাদি থেকে প্রমাণস্বরূপ তিনি মূর্ছনার পরিচয় দিয়েছেন। উত্তরমেঘের ৯১ শ্লোকেই কেবল "দেবযোনিত্বাদ্‌গান্ধারগ্রামেণ গাতুকামেত্যর্থঃ",—দেবযোনিদের পক্ষে গান্ধারগ্রাম গানের প্রশস্ত একথা বলেন নি, তিনি ৭৭ শ্লোকের টীকায়ও সেকথার উল্লেখ করেছেন। কবি কালিদাসের "রক্তকণ্ঠৈরুদ্‌গায়ন্তী ধনপতি যক্ষঃ কিন্নরৈযত্র সার্ধম্‌" শ্লোকাংশের টীকায় মল্লিনাথ বলেছেন: "রক্তো মধুরঃ কণ্ঠঃ কণ্ঠধ্বনির্যেষাং তে তৈঃ সুন্দর-কণ্ঠধ্বনিভির্ধনপতিযশঃ কুবেরকীর্তিমুদ্‌গায়দ্ভিরুচ্চৈর্গায়নশীলৈঃ। দেবগানস্ত গান্ধারগ্রামত্বাত্তারতরং গায়দ্ভিরিত্যর্থঃ কিন্নরৈঃ সার্ধং সহ"।[৪১] সুমিষ্ট কণ্ঠযুক্ত কিন্নরেরা গান্ধারগ্রামে ধনপতি যক্ষরাজ কুবেরের দেবগানরূপ যশোগান করে-ছিলেন। সেখানে গান্ধারগ্রামে মূর্ছনা ব্যবহৃত হয়েছিল কেবল আভিচারিক উদ্দেশ্যে নয়, আভ্যুদায়িক ব্যাপার ছিল। সুতরাং গান্ধারগ্রামে মূর্ছনাগুলি ব্যবহৃত হোত আভিচারিক ও আভ্যুদয়িক এই উভয় উদ্দেশ্যে। তিনগ্রামের তানের বেলায়ও তাই। নারদ সঙ্গীত-মকরন্দে "পূর্ণরাগাং প্রগীয়তে" বোলে পূর্ণতানগুলিতে আয়ু, ধন, যশ, বুদ্ধি, ধন-ধান্য লাভরূপ আভ্যুদায়িক উদ্দেশ্যে

৪০। 'মেঘদূতম্‌' (পুনা সং,—অধ্যাপক কাশীনাথ বাপু পাঠক, ১৯১৬), পৃঃ ৫২ 'ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস', ২য় ভাগে এ'সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করা হয়েছে।

৪১। 'মেঘদূতম' (পুনা সং, অধ্যাপক কাশীনাথ বাপু পাঠক, ১৯১৬), পৃঃ ৪৪

প্রয়োগের কথা উল্লেখ করেছেন। তেমনি "ষাড়বেন প্রগাতব্যম্" শ্লোকে আভিচারিক ব্যবহাররূপ ব্যাধীনাশ, শত্রুনাশ প্রভৃতি এবং "ঔড়বেন প্রগাতব্যং" এই প্রসঙ্গে আভ্যুদয়িক প্রয়োগ শান্তিকর্মের উদ্দেশ্যে বলেছেন।[৪২] বৈষ্ণব-কবি নরহরি ঠাকুর (১৮শ খ্রী) 'ভক্তিরত্নাকর' গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন,

তথাহি কোহলীয়ে—
আয়ুর্ধর্মো যশঃকীর্তির্বুদ্ধিসৌখ্যধনানি চ।
রাজ্যাভিবৃদ্ধিসন্তানং পূর্ণরাগেষু জায়তে ॥
* * *
সংগ্রামে বীরতা রূপলাবণ্যগুণকীর্তনম্।
গানে ষাড়বরাগাণাং গদিতং পূর্বসূরিভিঃ ॥
* * *
ব্যাধিনাশে শত্রুনাশে ভয়শোকবিনাশনে।
ঔড়বাস্তু প্রগাতব্যা গ্রহশান্ত্যর্থকর্মণি ॥[৪৩]

কোহল ও মকরন্দকার নারদের বর্ণনা প্রায় সমান। কোহল নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের পূর্ববর্তী অথবা সাময়িক। মকরন্দকার নারদ, পুরাণকারগণ ও শার্ঙ্গদেবও সম্ভবত কোহলের কাছে এজন্য ঋণী।

মূর্ছনা ও গান্ধারগ্রামসম্বন্ধে টীকাকার মল্লিনাথ কল্পনার আশ্রয় নিলেও যা বলেছেন তা প্রণিধানযোগ্য। অথচ কবি কালিদাস গান্ধারগ্রামসম্বন্ধে নিজে কোন কথা বলেন নি। তবে ৭৬ শ্লোকে গানকে এবং ৯১ শ্লোকে বীণার মূর্ছনাকে কিন্নর, যক্ষ অথবা গন্ধর্ব প্রভৃতির সঙ্গে সম্পর্কিত করেছেন। 'মেঘদূত'-কাব্য যক্ষ ও যক্ষপত্নীকে উদ্দেশ কোরে রচিত। উত্তরমেঘে ৯১ শ্লোকে "নিক্ষিপ্য বীণাং মদ্‌গোত্রাঙ্ক বিরচিতপদং গেয়মুদ্‌গাতুকামা, * * স্বয়মধিকৃতাং মূর্ছনাং" কথাগুলিতে এক গোপন রহস্য যেন লুকোনো আছে। যক্ষপত্নী নিজের রচিত গোত্র ও নামাঙ্কিত মূর্ছনাসহ পদ, গান এবং মূর্ছনা (ক) "বিরচিতপদং", (খ) "স্বয়মধিকৃতাম্ তথা আত্মপ্রস্তুতাম্ মূর্ছনাম্" গান করতে উদ্যত হয়েছিলেন, কিন্তু সমর্থ হয় নি, প্রাণপ্রিয় পতীর গুণাবলী তাঁর স্মৃতিপথে উদিত হওয়ায় তিনি দুঃখে ও শোকে বিহ্বলা এবং মূর্ছিতা

৪২। 'সঙ্গীত-মকরন্দ' (বরোদা সং) ৮০—৮৩

৪৩। ভক্তিরত্নাকর (গৌড়ীয় মিশন সং), পৃ· ২৫১-২৫২

হয়েছিলেন ("দায়িতগুণস্মৃতিজনিতমূর্ছাবশাদেব"—মল্লিনাথ)। তবে ঐ মূর্ছনা ও গানের নিপুণ প্রয়োগে যক্ষপত্নীর কোন গোপন অভিপ্রায় অবশ্যই ছিল এবং সে' অভিপ্রায়সম্বন্ধে কবি নিজে কোন কথা না বোল্লেও মনে হয় যক্ষপত্নীর মনে এই বাসনা লুকায়িত ছিল যে গোত্র ও নামাঙ্কিত গানের পদ (সাহিত্য) ও মূর্ছনার প্রয়োগে প্রাণপ্রিয় যক্ষরাজ নিশ্চয়ই তাঁর প্রিয়তমা যক্ষীকে স্মরণ করবেন এবং বারংবার মূর্ছনাপ্রয়োগের ফলে তাঁর গৃহে প্রত্যাগমণের আশা তীব্রতর হোয়ে উঠবে। ইচ্ছা তীব্র হোলে কোন-না-কোন এক উপায়ের পথ আবিষ্কৃত হয়। এই কল্পনার ছবি বোধহয় যক্ষপত্নীকে গোত্র ও নামপুটিত পদগান করার প্রেরণা যুগিয়েছিল। একথা সম্ভবতঃ টীকাকার মল্লিনাথের কল্পনাচক্ষেও উদ্ভাসিত হয়েছিল। কবি কালিদাস বা উত্তরমেঘের নায়ক যক্ষ ও নায়িকা যক্ষী কিন্তু এ'সম্বন্ধে কোন কথাই বলেন নি। তবে গান্ধর্বগান যে গন্ধর্ব প্রভৃতির অত্যন্ত প্রিয় ছিল তা ভরতের নাট্যশাস্ত্রে "অত্যর্থমিষ্টং দেবানাং তথা প্রীতিকরং পুনঃ, গন্ধর্বানাং চ যস্মাদ্ধি তস্মাদ্গান্ধর্বমুচ্যতে" (২৮।৯) শ্লোক থেকে স্পষ্ট বোঝা যায়। গন্ধর্বেরা গান্ধারগ্রামকে ভালবাসত। গান্ধারগ্রাম আশ্রয় কোরে তাই যক্ষ ও গন্ধর্বেরা গানে বিভিন্ন তান ও মূর্ছনার প্রয়োগ করতো। টীকাকার মল্লিনাথ সেকথা জানতেন এবং জানতেন বোলেই ৭৬ শ্লোকের "রক্তকণ্ঠৈরুদ্গায়দ্ভিঃ" প্রভৃতি এবং ৯১ শ্লোকের "উৎসঙ্গে বা মলিনবসনে" শ্লোকগুলির ব্যাখ্যাপ্রসঙ্গে দেবগান তথা দেবযোনিদের গানের সঙ্গে গান্ধারগ্রামের যোগসূত্র রচনা করেছেন ("দেবগানস্তু গান্ধারগ্রামত্বাত্তারতরং গায়দ্ভিঃ" ৭৬ এবং "দেব-যোনিত্বাদ্গান্ধারগ্রামেণ গাতুকম্" ৯১ শ্লো')। ৮৬ শ্লোকে গানের আভ্যুদয়িক এবং ৯১ শ্লোকে গান ও মূর্ছনার প্রয়োগ ছিল আভিচারিক ব্যাপারে। গানে ও মূর্ছনায় নাম ও গোত্র পুটিত করা আভ্যুদয়িক ও আভিচারিক এই উভয় তান্ত্রিকী ক্রিয়ার অপরিহার্য নিয়ম। কিন্তু তাই বোলে অমর কবি কালিদাসের এ'দুটি শ্লোক ও মল্লিনাথের মন্তব্য থেকে সিদ্ধান্ত করা মোটেই যুক্তিযুক্ত হবে না যে গান্ধারগ্রামেরই কেবল প্রয়োগ হোত আভ্যুদয়িক ও আভিচারিক ব্যাপারে এবং যক্ষ, কিন্নর ও গন্ধর্বদের কাছে গান্ধারগ্রামের প্রয়োগ একচেটিয়া থাকায় গান্ধারগ্রাম ও তার অনুশীলন পৃথিবী থেকে চিরদিনের জন্য লুপ্ত হয়েছিল। গান্ধারগ্রাম ছাড়া ষড়্জ ও মধ্যম গ্রামের মূর্ছনা ও বিভিন্নজাতির তানগুলি আভ্যুদয়িক ও

আভিচারিক উদ্দেশ্যে গানে ব্যবহৃত হোত, মনে হয় কোন কারণে মধ্যমগ্রামের বিলোপ হোলে ষড়্‌জগ্রামের অনুশীলনই মনুষ্যসমাজে বর্তমান থাকলো। অবশ্য গান্ধারগ্রামের অপ্রচলন সমাজে কেন হোল তার অন্যতম একটি কারণ পূর্বেই আলোচিত হয়েছে।

গান্ধার এবং অন্য দুটি গ্রামসম্বন্ধে সঙ্গীত-মকরন্দে[৪৪] নারদ (২য়) একটি সুন্দর যুক্তির অবতারণা করেছেন। তিনি দুটি শ্লোকের সাহায্যে গান্ধার-গ্রামের শ্রুতির পরিচয় দিয়েছেন। শ্রুতি সাত স্বরের আন্তর ব্যবধানের নির্দেশক। সাত স্বরের মধ্যে শ্রুতিস্থানের সংস্থাননীতি ও তাদের পরিবর্তনে তিন গ্রামের রূপ সৃষ্টি হয়। ষড়্‌জ, মধ্যম ও গান্ধারগ্রাম তিনটির শ্রুতিসংস্থান

(১) ষড়্‌জগ্রাম—

স.............. ৪
রি..............৩
গ.............. ২
ম.............. ৪
প.............. ৪
ধ.............. ৩
নি..............২

এই স্বরসংস্থান বর্তমান হিন্দুস্থানী-সঙ্গীতে বিলাবল ও দক্ষিণ-ভারতীয় কর্ণাটী-সঙ্গীতের শংকরাভরণম্ রাগ-রূপের সমান।

(২) মাধ্যমগ্রাম—

স.............. ৪
রি..............৩
গ.............. ২
ম.............. ৪
প.............. ৩
ধ.............. ৪
নি..............২

(৩) গান্ধারগ্রাম—

স.............. ৩
রি..............২
গ.............. ৪
ম.............. ৩
প.............. ৩
ধ.............. ৩
নি..............৪

অর্থাৎ								
ষড়্‌জগ্রামে শ্রুতি—	৪	৩	২	৪	৪	৩	২—২২
মধ্যমগ্রামে " —	৪	৩	২	৪	৩	৪	২—২২
গন্ধারগ্রামে " —	৩	২	৪	৩	৩	৩	৪—২২

৪৪। সঙ্গীত-মকরন্দ (বরোদা গাইকোয়াড় সং) ১।৫৪-৫৫।

মকরন্দকার নারদ বলেছেন,

প্রবর্তকঃ স্বর্গলোকে গ্রামোঽসৌ ন মহীতলে।
গান্ধারঃ শ্রূয়তে নিত্যং জরামরণবর্জিতঃ॥ (১।৫৬)

গন্ধারগ্রামের মহিমা অতুলনীয়, তা নিত্য ও শাশ্বত। গান্ধারগ্রামকে আশ্রয় করলে সাধকশিল্পী মৃত্যুকে অতিক্রম করেন। অথবা গান্ধারগ্রামে যেভাবে স্বরের সংস্থান তার আলাপে ও অনুশীলনে সাধক অমৃতত্ব লাভ করেন। এইই জন্য সম্ভবতঃ নাটকীয়ভাবে পরবর্তীকালে গান্ধারগ্রামকে স্বর্গলোকের সঙ্গে সম্পর্কিত করা হয়েছে। গান্ধারগ্রামের প্রসঙ্গে বায়ুপুরাণের কথাও বিশেষ উল্লেখযোগ্য। বায়ুপুরাণ ৫ম খ্রীষ্টাব্দে (5th Century, A. D.) সংকলিত। ডঃ ভাণ্ডারকর প্রভৃতি ঐতিহাসিকের মতে বায়ুপুরাণ ৮ম খ্রীষ্টাব্দে (8the
মকরন্দকারের মতো বায়ুপুরাণকারও গান্ধারগ্রামের শ্রুতি, অলঙ্কার প্রভৃতির
Century A. D.) রচিত। আলোচন, করেছেন। বায়ুপুরাণে (৮৬।৩৬) আছে: "সপ্ত স্বরাস্ত্রয়ো গ্রামো মূর্চ্ছনাস্ত্বেকবিংশতিঃ"। পুরাণকার তিনগ্রামের পরিচয় দিয়েছেন অথচ তাঁর পূর্ববর্তী নাট্যশাস্ত্রকার ভরত গান্ধারগ্রামের নামোল্লেখ করেন নি, তাই কোন কোন ঐতিহাসিক নাট্যশাস্ত্রকে গুপ্ত অথবা মৌর্যযুগে রচিত বলেন। কিন্তু তাঁদের সিদ্ধান্ত সমীচীন কিনা বিচক্ষণ ঐতিহাসিকেরা বিচার করবেন। বায়ুপুরাণকার (৮৬।৪১-৪৯) ষড়্‌জ, মধ্যম ও গান্ধারগ্রামের তানের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

গান্ধারগ্রামিকাংশ্চান্যান্ কীর্ত্যমানান্নিবোধত।
আগ্নিষ্টোমিকমাদ্যন্তু দ্বিতীয়ং বাজপেয়িকম্॥
তৃতীয়ং পৌণ্ড্রকং প্রোক্তং চতুর্থং চাশ্বমেধিকম্।
পঞ্চমং রাজসূয়ঞ্চ ষষ্ঠঞ্চক্রসুবর্ণকম্॥
সপ্তমং গোসবং নাম মহাবৃষ্টিকমষ্টমম্।
ব্রহ্মদানঞ্চ নবমং প্রাজাপত্যমনন্তরম্॥
নাগপক্ষাশ্রয়ং বিদ্যাদ্গোতরঞ্চ তথৈব চ।
হয়ক্রান্তং মৃগক্রান্তং বিষ্ণুক্রান্তং মনোহরম্॥
সূর্যক্রান্তং বরেণ্যঞ্চ মত্তকোকিলবাদিনম্।
সাবিত্রমর্দ্ধসাবিত্রম্ সর্বতোভদ্রমেব চ॥
সুবর্ণঞ্চ সুতন্দ্রঞ্চ বিষ্ণুবৈষ্ণুবরাবুভৌ।
সাগরং বিজয়ঞ্চৈব সর্বভূতমনোহরম্॥

হংসং জ্যেষ্ঠং বিজ্ঞাতীমস্তুম্বুরুপ্রিয়মেব চ।
মনোহরমথাত্র্যঞ্চ গন্ধর্বানুগতঞ্চ যঃ॥
অলম্বুষেষ্টশ্চ তথা নারদপ্রিয় এব চ।
কথিতো ভীমসেনেন নাগরাণাং যথা প্রিয়ঃ॥
বিকলোপনীতবিনতা শ্রীরাখ্যো ভার্গবপ্রিয়ঃ।
অভিরম্যশ্চ শুক্রশ্চ পুণ্যঃ পুণ্যারকঃ স্মৃতঃ॥

আগ্নিষ্টৌমিক, বাজপেয়িক, পৌণ্ড্রক, আশ্বমেধিক, রাজসূয়, চক্রসুবর্ণক, গোসব, মহাবৃষ্টিক, ব্রহ্মদান, প্রাজাপত্য, নাগপক্ষাশ্রয়, গোত্তর, হয়ক্রান্ত, মৃগক্রান্ত, বিষ্ণুক্রান্ত, মত্ত কোকিলের স্বরের মতো মনোরম, সূর্যকান্ত, সাবিত্র, অর্ধসাবিত্র, সর্বতোভদ্র, সুবর্ণ, সুতন্দ্র, বিষ্ণু, বৈষ্ণুবর, সাগর, সর্বভূতের মনোরম বিজয়, তুম্বুরুপ্রিয় হংস, অলম্বষ নারদাদি গন্ধর্বগণের প্রিয় ও ভীমসেনকর্তৃক প্রশংসিত অথাত্র্য, বিকল, উপনীত, বিনত, ভার্গবের প্রিয় শ্রী, শুক্র ও পুণ্যপ্রদ পুণ্যারক, অভিরম্য প্রভৃতি ষড়্জ, মধ্যম ও গান্ধারগ্রামের তান। তা'ছাড়া বায়ুপুরাণে কতকগুলি মূর্চ্ছনার নাম পাওয়া যায় যেগুলি সম্ভবত আভিচারিক কর্মের জন্য প্রযুক্ত হোত, যেমন যাক্ষিকা, অহি, শকুন্তক, মন্দনী, অশ্বক্রান্তা প্রভৃতি। মাঙ্গলিক ও আভ্যুদয়িক কর্মে ব্যবহৃত কতকগুলি মূর্ছনার নামও পাওয়া যায় যেমন গান্ধার বা গান্ধারী, উত্তরগান্ধারী, ষড়্জাখ্যা, দিব্যা, আয়তা, মন্দষষ্ঠা প্রভৃতি। আভিচারিক মূর্ছনা যাক্ষিকার অর্থ হোল: যক্ষীগণ পঞ্চমস্বরের মূর্ছনাসহযোগে সাধুগণের মোহ উৎপাদন করতো, বোলে মূর্ছনার নাম 'যাক্ষিকা'। 'অহি'-মূর্ছনা শ্রবণ করলে বিষধর সর্পগণও মুগ্ধ হয়। 'শকুন্তক' মূর্ছনার প্রয়োগে কিন্নরগণ পক্ষীরবের অনুকরণ করে। 'মন্দিনী'-মূর্ছনা প্রযুক্ত হোলে ঋষিগণের মনও শিথিল হয় আবার আভ্যুদয়িক 'গান্ধার'-মূর্ছনা প্রযুক্ত হোলে পৃথিবীর স্থিতিশক্তি বৃদ্ধি পায়। দিব্যা, আয়তা প্রভৃতি মূর্ছনার প্রয়োগে বিশ্বের কল্যাণ সাধিত হয়। মনে রাখতে হবে যে এগুলি মোটেই গান্ধারগ্রামের সঙ্গে সম্পর্কিত নয়।

বায়ুপুরাণে উল্লিখিত আগ্নিষ্টৌমিক, বাজপেয়িক ও আশ্বমেধিক তানগুলিকে অভ্যুদয়িক ও সমাজের কল্যাণকর বলা হয়, কেননা দত্তিল (খ্রী' ২য় শতক) 'দত্তিলম্' পুস্তকে (৩১ শ্লো') বলেছেন,

অগ্নিষ্টোমাদিনামানস্তু উক্তা নারদাদিভিঃ।
দেবারাধনযোগেন তৎপুণ্যোৎপাদকা যতঃ॥

খ্রীষ্টীয় ত্রয়োদশ শতকে শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে অগ্নিষ্টোম, বাজপেয়, ষোড়শী প্রভৃতি ষাড়্‌জগ্রামিক নিষাদবিহীন ষাড়ব তান এবং পুরুষমেধ, বজ্র, জ্যোতিষ্টোম প্রভৃতিকে ষাড়্‌জগ্রামিক ঋষভ ও পঞ্চম স্বরবর্জিত ঔড়ব তানরূপে পরিচয় দিয়াছেন। তিনি মধ্যমগ্রামিক তানরূপে ষাড়ব ও ঔড়ব তানেরও উল্লেখ করেছেন। সিংহভূপাল তানগুলিকে পবিত্র যজ্ঞীয় ব্যবহারের উপযোগী বলেছেন। তিনি সিদ্ধান্তের অনুকূলে পার্শ্বদেবের 'সঙ্গীতসময়সার' থেকে প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন। তিনি বলেছেন: "ননু তানানাং যজ্ঞানাং চ কথমেকত্র ব্যবহারম্? উচ্যতে—একস্মিন্নপি তান উচ্চারিতেঽগ্নিষ্টোমাদি-যাগানামেকৈকস্য ফলোপলব্ধে গায়কানাং যজ্ঞস্তানাদেব সিধ্যতি"। উল্লেখযোগ্য যে সিংহভূপাল পার্শ্বদেবের প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন, কিন্তু ত্রিবান্দ্রম থেকে প্রকাশিত সঙ্গীতসময়সারের সংস্করণে তার উল্লেখ নাই। অথচ সিংহভূপালের ইঙ্গিত ও উদ্ধৃতিকে সহজে মিথ্যা বলার কোন সার্থকতা নাই। মনে হয় বর্তমান সঙ্গীতসময়সারের মুদ্রিত সংস্করণ সম্পূর্ণ নয়—খণ্ডিত।

সঙ্গীত-রত্নাকরের প্রথম অধ্যায়ের গ্রামমূর্ছনাক্রমতানপর্যায়ে ষাড়্‌জগ্রামিক ষাড়ব ২৮, মধ্যমগ্রামিক ২১ এবং ষাড়্‌জগ্রামিক ঔড়ব ১১ ও মধ্যমগ্রামিক ১৪ তানপ্রসঙ্গে টীকাকার কল্লিনাথ বলেছেন: "শুদ্ধতানানাং অদৃষ্টফল-সম্বন্ধং চ * * যজ্ঞানাম্ অভিধেয়ত্বম্", "শুদ্ধতানানাং যজ্ঞফলসংবন্ধে", "কূটতানানাং তু কেবলং দৃষ্টফলত্বেন" প্রভৃতি। তিনি শুদ্ধতান ও মূর্ছনা সম্বন্ধে শ্রেয় তথা কল্যাণকর অদৃষ্টফলেরও উল্লেখ করেছেন। তিনি তান বলতে শুদ্ধতান: "তানানি শুদ্ধতানাঃ" এবং "শ্রেয়সে" শব্দ বলতে বলেছেন "অদৃষ্টফলায়"। অগ্নিষ্টোমাদির উল্লেখ কোরে বলেছেন,

আগ্নিষ্টোমিকতানেন গীতং সাম শৃণোতি যঃ।
স সর্বপাতকৈর্মুক্তো লোকাঞ্জয়তি দুর্জয়াম্॥
* * *
প্রত্যহং সংধ্যয়োঃ স্তোত্রং নাকলোকং স গচ্ছতি॥
আগ্নিষ্টোমিকতানেন যৈর্নরৈঃ স্তূয়তে শিবঃ।
তে ভুক্ত্বা বিপুলান্ ভোগান্ শিবসাজুয্যমাপ্নয়ুঃ॥

মোটকথা সামগানে আগ্নিষ্টোমিক, জ্যোতিষ্টোমিক প্রভৃতি তান ব্যবহৃত

হোত ও সেই ধরনের তানযুক্ত সামগান শ্রবণ করলে লোকে দুষ্কর্মজনিত পাপ থেকে মুক্তি লাভ করতো। আগ্নিষ্টোমিক প্রভৃতি তান কল্যাণোৎপাদক সুতরাং আভ্যুদয়িক। এখন প্রশ্ন যে বৈদিক সামগানে তানের প্রয়োগ ছিল কিনা। অনেকে বলেন নারদীশিক্ষায় স্বরমণ্ডলের বর্ণনা আছে এবং সেই স্বরমণ্ডল সামগানেও ব্যবহৃত হোত। অনেকে তানযুক্ত গানকে গান্ধার-গ্রামের সঙ্গে সম্পর্কিত করেন। তবে আভ্যুদয়িক ব্যাপারের মতো আভিচারিক অনুষ্ঠানাদিও গানের সঙ্গে সম্পর্কিত ছিল, কেননা ষাড়্জগ্রামিক ঔড়ব ২১টি তানের মধ্যে মাঙ্গলিক কারীরী, শান্তিকৃৎ, পুষ্টিকৃৎ প্রভৃতি তানের মতো উচ্চাটন ও বশীকরণ তানাদিরও উল্লেখ আছে: "বৈনতেয়োচ্চাটনৌ চ বশীকরণসংজ্ঞকঃ"। শান্তিকৃৎ, পুষ্টিকৃৎ প্রভৃতি তানগুলি সমাগানের সঙ্গে জড়িত থেকে যেমন মানুষের সমষ্টি ও ব্যষ্টি কল্যাণ সাধন করতো তেমনি উচ্চাটন ও বশীকরণসংজ্ঞক তানযুক্ত সামগানগুলিও অকল্যাণ সাধন করতো।

শার্ঙ্গদেব মধ্যমগ্রামিক ঔড়ব তানের পরিচয় দিয়েছেন। যেমন শঙ্খচূড়, গজচ্ছায়া, রৌদ্রাখ্য, বিষ্ণুবিক্রম প্রভৃতি। এই তানগুলিতে ঋষভ ও ধৈবত স্বরের ব্যবহার থাকে না। ভৈরব, কামদাখ্য, অষ্টকপাল, স্বিষ্টকৃৎ, বষট্কার, মোক্ষদ প্রভৃতি তানগুলি নিষাদ ও গান্ধারস্বরবর্জিত এবং কল্যাণকর। শার্ঙ্গদেব তাই পরবর্তী ১০ম—১১শ শ্লোক-দুটিতে বলেছেন,

> যদ্‌যজ্ঞনামা যস্তানস্তস্ম তৎফলমিষ্যতে॥
>
> গান্ধর্বে মূর্চ্ছনাস্তানাঃ শ্রেয়সে শ্রুতিচোদিতাঃ।

খ্রীষ্টীয় ৯ম শতক বা তার কিছু পূর্বেকার গ্রন্থ বৃহদ্দেশীতে (খ্রী' ৫ম-৭ম শতক)) আগ্নিষ্টোমিকাদি ষড়্জ ও মধ্যমগ্রামের ষাড়ব ও ঔড়ব তানের উল্লেখ আছে। শার্ঙ্গদেব বৃহদ্দেশীকার মতঙ্গের মতের অনুকরণ করেছেন বলা যায়। মতঙ্গ মধ্যমগ্রামিক ঔড়বতান হিসাবে "ভৈরবঃ কামদশ্চৈব"—ভৈরবের নামোল্লেখ করেছেন। এই ভৈরব রাগ নয়—তান, কারণ ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে দেখা যায় তখনো আর্যসমাজে ভৈরবরাগ এবং এমনকি ভৈরবী-রাগিণীর প্রচলন হয়নি। প্রাচীন শাস্ত্রকারদের অভিপ্রায় তানগুলির নাম-অনুযায়ী তাদের প্রকৃতি ও ফলদানের শক্তি ছিল। "গান্ধর্বে মূর্চ্ছনাস্তানাঃ" শব্দগুলি গন্ধর্বদের অতিপ্রিয় গান্ধারগ্রামের ও সেই গ্রামের মূর্চ্ছনা ও তানের কথাকে স্মরণ করিয়ে দেয়। টীকাকার সিংহভূপাল 'গান্ধর্ব' বলতে 'মার্গগান' বলেছেন: "গান্ধর্বে মার্গগানে"। নাট্যশাস্ত্রকার ভারতের

অভিমত তাই। ভরতও গান্ধর্বকে "স্বরতালপদাশ্রয়ম্" তথা 'মার্গগান' বলেছেন। সিংহভূপালও গান্ধর্বকে বলেছেন 'মার্গগান'। সিংহভূপাল গান্ধর্ব তথা মার্গগানের প্রসঙ্গে বলেছেন: "শ্রেয়সেঽভ্যুদয়ায় নিঃশ্রেয়সার্থম্। তত্তশ্চ তন্মূর্ছনাতানাদিপ্রয়োগস্য ধর্মত্বেঽপি সূচ্যতে, 'যতোঽভ্যুদয়নিঃশ্রেয়সিদ্ধিঃ স ধর্মঃ' ইত্যঙ্গীকারাৎ"। তা'ছাড়া সঙ্গীত-রত্নাকারের ৪র্থ অধ্যায়ে শার্ঙ্গদেব যেখানে বলেছেন: "গান্ধর্বং গানমিত্যস্য" এবং "রঞ্জকঃ স্বরসন্দর্ভো গীতি-মিত্যভিধীয়তে" (অর্থাৎ এই কথাগুলিদ্বারা যেখানে গীতি ও গান্ধর্বগানের পার্থক্য দেখিয়েছেন) সেখানে সিংহভূপাল বলেছেন: "তস্য গীতস্য গান্ধর্বং গানমিতি ভেদদ্বয়মুক্তং ভরতাদিভিঃ। * * যদ্গান্ধর্বৈঃ সংপ্রযুজ্যতে গীয়তে তচ্চ ন স্ববুদ্ধ্যা গীয়তে; কিং ত্বনাদিসংপ্রদায়াৎ। অনাদিমাত্রো যঃ সংপ্রদায়ো গুরুশিষ্যপরম্পরয়া পরিজ্ঞানম্; * * শ্রেয়স্ ঐহিকসুখস্য স্বর্গাপবর্গরূপস্য হেতুঃ কারণম্ তদ্গান্ধর্বমিত্যভিধীয়তে"। ভরত নাট্যশাস্ত্রে বলেছেন: "গন্ধর্বাণাং চ যস্মাদ্ধি তস্মাদ্ গান্ধর্বমুচ্যতে" অর্থাৎ যেহেতু গন্ধর্বেরা এই গান ভালবাসে ও তাদের প্রীতিকর সেজন্য এর নাম 'গান্ধর্ব'। শুধু তাই নয়, তিনি বলেছেন দেবতাদেরও সেগুলি ইষ্ট: "অত্যর্থমিষ্টং দেবানাম্"। সুতরাং 'গান্ধর্বগান' বলতে সামগানের পরবর্তী জাতিরাগ ও গ্রামরাগ গান প্রভৃতিকে বোঝায়: "গান্ধর্বং জাতিগ্রামরাগাদি পূর্বমুক্তম্"। 'গান' বলতে কল্লিনাথ বলেছেন অভিজাত ও সুসংস্কৃত দেশীগান: "গানং তু দেশীত্যবগন্তব্যম্", আর 'গান্ধর্ব' বলতে মার্গগান: "গান্ধর্বং মার্গঃ"। ভরতও একথা স্বীকার করেছেন, তবে তাঁর সময়ে গান্ধর্বের তথা মার্গগানের সঙ্গে গান্ধারগ্রামের সংযোগ হয়তো ছিল না, কেননা সামগানের ব্যাপক অনুশীলন ও প্রচলন তখন সমাজ থেকে লোপ পেয়েছিল এবং গান্ধারগ্রামের প্রচলনও সম্ভবতঃ লুপ্ত হয়েছিল। কিন্তু শার্ঙ্গদেব যে জ্যোতিষ্টোম, আশ্বমেধিক প্রভৃতি তানের বিবরণ দিয়েছেন সেগুলি গান্ধর্ব তথা মার্গগানের সঙ্গে সম্পর্কিত এবং "গান্ধর্বে মূর্ছনাস্তানাঃ" শব্দগুলি তার প্রকৃষ্ট প্রমাণ। কাজেই ভরত ও মতঙ্গাদি গান্ধারগ্রামের প্রচলনকে বাদ দিলেও গান্ধারগ্রামিক প্রকৃতিযুক্ত তান ও মূর্ছনাগুলিকে বাদ দেন নি।

সঙ্গীতমকরন্দকার নারদ গ্রন্থের তৃতীয় পাদে (৩৮০-৮৩) সম্পূর্ণ ষাড়ব ও ঔড়ব রাগগুলির প্রভাব ও মহিমা বর্ণনা করেছেন। তিনি বলেছেন সাত স্বরযুক্ত সম্পূর্ণজাতির রাগগুলির অনুশীলনে ও আলাপে দীর্ঘায়ু,

যশ, বুদ্ধি-ধন-ধান্যযুক্ত সম্পদ বা ফললাভ হয়। ছয় স্বরযুক্ত ষাড়বজাতির রাগগুলির আলাপে শিল্পী সংগ্রামে জয়ী হন, রূপ-লাবণ্য লাভ করেন ও সকলে তাঁর গুণকীর্তন করে, এবং পাঁচ স্বরযুক্ত ঔড়বজাতির রাগগুলির আলাপে ব্যাধি ভয়, শোক ও শত্রু নাশ হয়। বিশেষ কোরে শান্তি-স্বস্ত্যয়ন প্রভৃতি মাঙ্গলিক কর্মে ঔড়বরাগ গান করা হোত। যেমন,

আয়ুর্ধর্মযশোবুদ্ধিধনধান্যফলং ভবেৎ।
রাগাভিবৃ্দ্ধিসন্তানং পূর্ণরাগাঃ প্রগীয়তে॥
সংগ্রামরূপলাবণ্যবিরহং গুণকীর্তনম্।
ষাড়বেন প্রগাতব্যং লক্ষণং গদিতং যথা॥
ব্যাধিনাশী শত্রুনাশী ভয়শোকবিনাশনে।
ব্যাধিদারিদ্র্যসন্তাপে বিষমগ্রহমোচনে॥
কামডম্বরনাশে চ মঙ্গলং বিষসংহৃতে।
ঔড়বেন প্রগাতব্যং গ্রামশান্ত্যর্থকর্মণি॥

শাস্ত্রনির্দেশ লঙ্ঘন কোরে সঙ্গীতালাপ করলে সাধকের বিশেষ অকল্যাণ সাধিত হয় একথাও মকরন্দকার মন্তব্য করেছেন। মোটকথা নারদ মকরন্দে তান ও মূর্ছনাগুলির নির্দিষ্ট নাম উল্লেখ না করলেও সম্পূর্ণ, ষাড়ব ও ঔড়ব রাগগুলির গুণ ও মহিমাবর্ণনার ভূমিকায় ঐ তান ও মূর্ছনাগুলিকেই ইঙ্গিত করেছেন। এখানে গান্ধারগ্রামের কোন কথা উল্লিখিত হয়নি।

এখন ফিরে আসা যাক্ পুনরায় নারদীশিক্ষার আলোচনায়। তিনটি গ্রামের নাম ও মূর্ছনার ইঙ্গিত দিয়ে শিক্ষাকার নারদ সাতটি লৌকিক স্বরের নামোল্লেখ করেছেন,

ষড়্জশ্চ ঋষভশ্চৈব গান্ধারো মধ্যমস্তথা।
পঞ্চমী ধৈবতশ্চৈব নিষাদঃ সপ্তমঃ স্বরঃ॥

স্বরগুলির দেবতা, কুল ও মূর্ছনাগুলির পরিচয় দিতে গিয়ে নারদীকার প্রথমে মূর্ছনার ব্যাপারে দেব, পিতৃ ও গন্ধর্ব এই তিনটি শ্রেণীর কথা উল্লেখ করেছেন। পিতৃ, যক্ষ ও ঋষি বংশেরও পরিচয় দিয়েছেন। দেবতা, ঋষি ও গন্ধর্ব অথবা দেবতা, পিতৃ ও অসুর বা যক্ষ এ'তিনটি বংশের উল্লেখ প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যেও পাওয়া যায়। বৃহদারণ্যক উপনিষদে (১।৫।১৬) আছেঃ "অথ ত্রয়ো বাব লোকাঃ"। মনুষ্য, পিতৃ ও দেব এই তিনটি লোক। পুনরায় বৃহদারণ্যকে (৫।২।১) আছেঃ "ত্রয়াঃ প্রাজাপত্যাঃ প্রজাপতৌ পিতরি ব্রহ্মচর্যমূষুঃ—দেবা মনুষ্যা অসুরাঃ"। দেবতা ও

মানুষ এবং দেবতা ও অসুরের মধ্যে মিত্রতা ও শত্রুতার কথা বৈদিক ও পৌরাণিক যুগের ইতিহাসে সুস্পষ্ট। এমন কি বৌদ্ধ ব্রাহ্মণ্যধর্মের উত্থান-পতনের সময়ে ব্রাহ্মণ ও যবনের অথবা প্রভু ও ভৃত্যের আধিপত্য ও আনুগত্যের ধারাবাহিকতা মধ্যযুগের ইতিহাসকে যুগপৎ গৌরব ও কলঙ্কমণ্ডিত করেছে। বৈদিক যুগেও দেবতাগণের মধ্যে ক্ষমতালাভের স্পৃহা যথেষ্ট ছিল, তাই দেবতা ও মনুষ্যের—সভ্য ও অসভ্য অসুরদের ভিতর অসংখ্যবার সংঘর্ষ হয়েছে। ঐতিহাসিকেরাও তাই ভারতীয় সভ্যতার আলেখ্য রচনায় ঐ প্রধান তিনটি শ্রেণীর উল্লেখ করেছেন। সঙ্গীতের সম্বন্ধেও তাই। সমাজবাসী মানুষ সঙ্গীতের বেলায়ও সামাজিক প্রভাব ও পরিবেশ অতিক্রম করতে পারে নি, বরং ঐগুলির মাধ্যমে তাঁদের সঙ্গীতগোষ্ঠির পরিচয় দিতে চেষ্টা করেছেন।

নারদীকার বলেছেন দেবতাদের সাতটি, পিতৃগণের সাতটি ও গন্ধর্বগণের সাতটি মোট একুশটি মূর্ছনা। তাছাড়া ঋষিদের সাতটি মূর্ছনাই লৌকিক বা সাধারণ সমাজে ও প্রচলিত ছিল। যেমন,

সংখ্যা	দেব	পিতৃ বা মনুষ্য	গন্ধর্ব
১	নন্দী	আপ্যায়নী	নন্দী
২	বিশালা	বিশ্বভৃতা	বিশালা
৩	সুমুখী	চন্দ্রা	সুমুখী
৪	চিত্রা	হেমা	চিত্রা
৫	চিত্রবত	কপর্দিনী	চিত্রাবতী
৬	সুখা	মৈত্রী	সুখা
৭	বলা	বার্হতী	বলা

অসুর ও যক্ষদের জন্য নির্বাচিত মূর্ছ্‌নাও আছে এবং সেগুলি পিতৃগণের অনুরূপ। নারদ মূর্ছ্‌নাদের নামসম্বন্ধে বলেছেন,

নন্দী-বিশালা-সুমুখী-চিত্রা-চিত্রবতী-সুখা।
বলা যা চাথ বিজ্ঞেয়া দেবানাং সপ্তমূর্ছ্‌নাঃ॥
আপ্যায়নী-বিশ্বভৃতা-চন্দ্রা-হেমা-কপর্দিনী।
মৈত্রী-বার্হতী চৈব পিতৃণাং সপ্তমূর্ছ্‌নাঃ॥

*   *   *

উপজীবন্তি গন্ধর্বা দেবানাং সপ্তমূর্ছ্‌নাঃ।
পিতৃণাং মূর্ছ্‌না সপ্ত তথা যক্ষা ন সংশয়ঃ।
ঋষীণাং মূর্ছ্‌না সপ্ত যাস্তিমা লৌকিকাঃ স্মৃতাঃ॥

ঋষিদের সাতটি মূর্ছ্‌না,

ষড়্‌জে—উত্তরমন্দ্রা   পঞ্চমে—শুদ্ধকা
ঋষভে—অভিরুদ্গতা   ধৈবতে—উত্তরায়তা
গান্ধারে—অশ্বক্রান্তা   নিষাদে—রজনী
মাধ্যমে—সৌবীরা

ঋষিদের সাতটি মূর্ছ্‌না লৌকিক সাত স্বর তা পূর্বে উল্লেখ করেছি। তাছাড়া সাতটি লৌকিক স্বরের মধ্যে এক একটি স্বর দেবতা, ঋষি, পিতৃ ও বিশ্বচরাচরকে প্রীত করে ও সকলের সুখদায়ক। ষড়্‌জ দেবতাদের মনোরঞ্জন করে, ঋষভ ঋষিগণের, গান্ধার পিতৃগণের, মধ্যম গন্ধর্বগণের, পঞ্চম দেবতা, ঋষি ও পিতৃ এই তিন জনের, ধৈবত সমগ্র চরাচরের অথবা মনুষ্যের ও নিষাদ যক্ষগণের প্রীতি সম্পাদন করে।

নারদীশিক্ষার প্রথম অধ্যায় তৃতীয় কণ্ডিকায় প্রথমে বৈদিক ও লৌকিক দু'রকম গানের দশটি গুণের বর্ণনা আছে এবং দশটি গুণ হোল, রক্ত, পূর্ণ, অলঙ্কৃত, প্রসন্ন, ব্যক্ত, বিক্রুষ্ট বা বিকৃষ্ট, শ্লক্ষ্ণ, সম, সুকুমার ও মধুর। নারদীয়শিক্ষার ১—১১ শ্লোকগুলিতে গানের দশটি গুণের সার্থকতা দেখানো হয়েছে। শিক্ষাকার বলেছেন: "গানস্য তু দশবিধা গুণবৃত্তিস্তদ্‌যথা রক্তং পূর্ণমলঙ্কৃতং প্রসন্নং ব্যক্তং বিক্রুষ্টং শ্লক্ষ্ণং সমং সুকুমারং মধুরমিতি গুণাঃ"। এদের মধ্যে (১) 'রক্ত'—বেণু ও বীণার একত্রিত ধ্বনি বা স্বর যা সকলকে আনন্দ দান করে: "তত্র রক্তং নাম বেণুবীণাস্বরাণামেকীভাবে রক্তমিত্যুচ্যতে"; (২) 'পূর্ণ' বলতে স্বর (মধ্যমাদি) ও শ্রুতির করণ বা পূরণ এবং

ছন্দের পাদ ও অক্ষরের পরস্পর সংযোগে উচ্চারণ: "স্বরশ্রুতিপূরণাচ্ছন্দঃ পাদাক্ষরসংযোগাৎ পূর্ণমিত্যুচ্যতে"; (৩) 'অলঙ্কৃত'—কণ্ঠ থেকে নির্গত স্বরকে নিম্ন ও উচ্চ উচ্চারণ: "উরসি শিরসি কণ্ঠযুক্তমিত্যলঙ্কৃতম্", (৪) 'প্রসন্ন'—কণ্ঠকে নিপীড়ন ক'রে গদগদধ্বনি বা শব্দ: "অপগতগদ্‌গদনির্বিশঙ্কং-প্রসন্নমিত্যুচ্যতে"; (৫) 'ব্যক্ত'—শব্দ বা ধাতু ও প্রত্যয়যুক্ত এবং ছন্দ, রাগ, পদ ও স্বর সমূহের দ্বারা ধ্বনির অভিব্যক্তি: "পদপদার্থপ্রকৃতিবিকারাগমলোপ-কৃত্তদ্ধিতসমাসধাতুনিপাতোপসর্গস্বরলিঙ্গবৃত্তিবার্তিকবিভক্ত্যর্থবচনানাং সম্যগুপ-পাদনে ব্যক্তমিত্যুচ্যতে"; (৬) 'বিক্রুষ্ট' বা 'বিকৃষ্ট' উচ্চ ভাবে উচ্চারণ করলে যেখানে পদের অন্তর্গত অক্ষরের স্পষ্টতা থাকে অব্যক্ত বা অস্পষ্ট হয় না আসলে তার স্বরে বা উচ্চস্বরে উচ্চারণ করাকেই বিক্রুষ্ট বলে: "উচ্চৈরুচ্চারিতং ব্যক্তপদাক্ষরমিতি বিক্রুষ্টম্"; (৭) 'শ্লক্ষ্ণ'—দ্রুত, বিলম্বিত, উচ্চ, নীচ, প্লুত, সমাহার প্রভৃতির সম্পাদন। তাছাড়া দ্রুতই হোক আর ধীরে বা বিলম্বিতেই হোক সকল অবস্থায় স্বরগুলিকে সূক্ষ্ম কোরে প্রকাশ করা প্রয়োজন: "দ্রুতম্-বিলম্বিতমুচ্চনীচপ্লুতসমাহারং হেলতালোপনয়নাদিভিশ্চপাদমাদিভিঃ শ্লক্ষ্ণ-মিত্যুচ্যতে", (৮) 'সম'—স্থায়ী, সঞ্চারী, আরোহ ও অবরোহ প্রভৃতি বর্ণগুলিকে লয়ের সঙ্গে একীভূত করা: "আবাপনির্বাপপ্রদেশং প্রত্যন্তর-স্থানানাং সমাসঃ সমমিত্যুচ্যতে"; (৯) 'সুকুমার'—অব্যক্ত, অস্পষ্ট বা কণ্ঠ চেপে স্বর নির্গত না করা, এবং উচ্চ, নীচ ও মধ্যস্থানে কণ্ঠের স্বরকে স্বচ্ছন্দ-গতিতে লীলায়িত করা; (১০) 'মধুর'—স্বভাবত সাবলীল গতিতে পদ ও অক্ষরের উচ্চারণ। এই উচ্চারণে কণ্ঠের স্বভাবসুন্দর মাধুর্য ও কমনীয়তা বজায় থাকে। তান এই দশটি গুণযুক্ত হোলে তবে তাকে কৌলিক্তের মর্যাদা দেওয়া হয়। সঙ্গীতরত্নাকরে ৪র্থ প্রবন্ধাধ্যায়ের শেষের দিকে (৩৭৪-৩৭৮ শ্লোক) শার্ঙ্গদেবও গানের এই দশটি গুণের কথা উল্লেখ করেছেন। যেমন,

ব্যক্তং পূর্ণং প্রসন্নং চ সুকুমারমলংকৃতম্।
সমং সুরক্তং শ্লক্ষ্ণং চ বিকৃষ্টং মধুরং তথা।
দশৈতে সুগুণা গীতে তত্র ব্যক্তং স্ফুটৈঃ স্বরৈঃ॥
প্রকৃতিপ্রত্যয়ৈশ্চোক্তং ছন্দোরাগপদৈঃ।
পূর্ণং পূর্ণাঙ্গগমকং প্রসন্নং প্রকটার্থকম্॥
সুকুমারং কণ্ঠভবং ত্রিস্থানোত্থমলংকৃতম্।
সমবর্ণলয়স্থানং সমমিত্যভিধীয়তে॥

স্বরব্যক্তং বল্লকীবংশকণ্ঠধ্বন্যেকতাযুতম্।
নীচোচ্চস্ফুরমধ্যাদৌ শ্লক্ষ্ণত্বে শ্লক্ষ্ণমুচ্যতে ॥
উচ্চৈরুচ্চারণাদ্ব্যক্তং বিকৃষ্টং ভরতাদিভিঃ।
মধুরং ধুর্যলাবণ্যপূর্ণং জনমনোহরম্ ॥

নারদীশিক্ষায় 'ব্যক্ত' স্থানে 'রক্ত' আছে। মনে হয় ব্যক্ত শব্দই ঠিক। শিক্ষাকার নারদ থেকে ভরত, মতঙ্গ প্রভৃতি সঙ্গীতাচার্য গান ও গীতির দোষ ও বর্ণনা এবং তাদের বিশ্লেষণ করেছেন। গীতির দোষসম্বন্ধে নারদ বলেছেন শঙ্কিত, কম্পিত, কাকস্বর তুল্য কর্কশ, অত্যন্ত উচ্চ ও তীক্ষ্ণ, বিরস, ব্যাকুলিত প্রভৃতি হোলে গলার স্বর স্বাভাবিকভাবে প্রকাশ পায় না, সুতরাং শ্রুতিমধুর হয় না। সঙ্গীত-রত্নাকরে (৪।৩৭৭) শার্ঙ্গদেব বলেছেন,

দুষ্টং লোকেন শাস্ত্রেন শ্রুতিকালবিরোধি চ।
পুনরুক্তং কলাবাহ্যং গতক্রমপার্থকম্।
গ্রাম্যং সন্দিগ্ধমিত্যেবং দশধা গীতদুষ্টতা ॥

লোক বা শ্রোতা শাস্ত্রকর্তৃক নিন্দিত, শ্রুতি ও কাল বহির্ভূত, বারংবার কথিত, শিল্পসৌন্দর্যবিহীন, গ্রাম্য ও সন্দিগ্ধ স্বরযুক্ত গান নিন্দনীয়, কেননা এ'গুলি গানের পক্ষে দোষরূপে গণ্য।

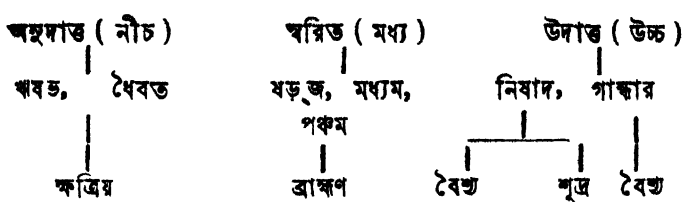
ষড়্জাদি সাত স্বরের বর্ণ এবং জাতি নির্দিষ্ট হয়েছে। ঋষি যাজ্ঞবল্ক্য শিক্ষায় উদাত্তাদি তিন স্বরের জাতি ও বর্ণাদির কল্পনা করেছেন। ছন্দ ও স্বরের অধিদেবতা, বর্ণ ও বংশ প্রভৃতির কল্পনা বৈদিক ও ঔপনিষদিক যুগেই হয়েছিল। ঋগ্বেদে ও ছান্দোগ্য উপনিষদে আদিবর্ণ হিসাবে লোহিত, শুক্ল ও কৃষ্ণ রঙের উল্লেখ আছে। উপনিষদে প্রাণ ও মন প্রভৃতি ইন্দ্রিয়গণের অধি-দেবতা (presiding deity) কল্পনা করা হয়েছে। সুতরাং শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যের যুগে স্বর ও ছন্দের বর্ণ, দেবতা প্রভৃতির কল্পনা মোটে নূতন ও বিস্ময়কর নয়। অনেক সময় বর্ণ বা রঙের সাহায্যে দেবতা, মনুষ্য ও অসুরদের লক্ষ্য করা হয়েছে। পাতঞ্জলযোগদর্শনে প্রতীকের (symbol) কল্পনা হয়েছে নির্গুণব্রহ্মকে লক্ষ্য কোরে: "তস্য বাচকঃ প্রণবঃ"। প্রাচীন ইহুদী ও খ্রীষ্টান সাহিত্যে বিভিন্ন প্রতীকের সাহায্যে যীশুখৃষ্টকে বোঝানো হয়েছে। প্রতীক, অহংগ্রহ প্রভৃতি উপাসনা উপনিষদের সময়ে—নূতন নয়। আধুনিক বিজ্ঞানও (Modern Science) শব্দের বিভিন্ন কম্পন এবং শব্দতরঙ্গের বর্ণ (colour) স্বীকার করে। সূর্যের সাতটি রঙ

ইথারকণার কম্পনের পরিণতি। সুতরাং সঙ্গীতশাস্ত্রীরা স্বরেরও রঙ্‌ তথা বর্ণ এবং সামাজিক পরিবেশের প্রভাবে বংশ, দ্বীপ, জাতি প্রভৃতির কল্পনা করেছেন। শিক্ষাকার নারদ বলেছেন,

পদ্মপত্রপ্রভঃ ষড়্‌জঋষভঃ শুকপিঞ্জরঃ।
কনকাভস্তু গান্ধারো মধ্যমঃ কুন্দসপ্রভঃ॥
পঞ্চমস্তু ভবেৎ কৃষ্ণঃ পীতকঃ ধৈবতঃ বিদুঃ।
নিষাদ সর্ববর্ণ স্যাদিত্যেতাঃ স্বরবর্ণতাঃ॥

ষড়্‌জ পদ্মপত্রের মতো বর্ণযুক্ত, ঋষভ শুকপিঞ্জর, গান্ধার কনক বা স্বর্ণবর্ণ, মধ্যম কুন্দফুলের মতো বর্ণযুক্ত, পঞ্চম কৃষ্ণবর্ণ, ধৈবত পীতবর্ণ ও নিষাদ সকল বর্ণের সমন্বয়। মাণ্ডুকীশিক্ষাকার মণ্ডুকও সপ্তস্বরের এ' ধরণের বর্ণ (রঙ) স্বীকার করেছেন। জাতিহিসাবে ষড়্‌জ, মধ্যম ও পঞ্চম ব্রাহ্মণ, ঋষভ ও ধৈবত ক্ষত্রিয় এবং গান্ধার ও নিষাদের মধ্যে গান্ধার বৈশ্য এবং নিষাদ বৈশ্য ও শূদ্র দুই। এই ব্রাহ্মণ-ক্ষত্রিয়াদি জাতিনির্ধারণের পিছনে শিক্ষাকারের একটি গোপন রহস্য লুকানো আছে। টীকাকার ষড়্‌জ, মধ্যম ও পঞ্চমের ব্রাহ্মণত্বপদলাভের কারণ নির্দেশ করতে গিয়ে বলেছেন উৎকর্ষ ও উৎকর্ষসামান্য তার কারণ। তাঁর অভিমতে পঞ্চমের উৎকর্ষ এবং ষড়্‌জ ও মধ্যমের উৎকর্ষসামান্য এবং গ্রামত্ব অর্থাৎ যেজন্য পঞ্চমস্বর উৎকর্ষবিশিষ্ট এবং ষড়্‌জ ও মধ্যমগ্রাম-দুটি উৎকর্ষসামান্যবিশিষ্ট সেজন্য ব্রাহ্মণত্বের সম্মান ও শ্রেষ্ঠতা লাভ করা তাদের পক্ষে ন্যায়সঙ্গত। ঋষভ ও ধৈবত শক্তিসম্পন্ন বোলে ('বলযোগাৎ') ক্ষত্রিয় অর্থাৎ ক্ষত্রিয়ত্বের সম্মান ও পদবী পাবার অধিকারী এবং যেহেতু গান্ধার মাধ্যমের উপর নির্ভর করে অথবা মধ্যমস্বর থেকে গান্ধারের আরোহণ ("গান্ধারস্য মধ্যমাদেব রোহাৎ বৈশ্যতা") সেজন্য গান্ধার বৈশ্য এবং নিষাদ অবরোহণপ্রকৃতিসম্পন্ন অর্থাৎ উচ্চগতিবিশিষ্ট হওয়ায় বৈশ্য ও শূদ্র দুই: "নিষাদস্য অবরোহাৎ বৈশ্যত্বং শূদ্রত্বং চ প্রতিপদ্যতে"।

ষড়্‌জাদির জাতিত্বনির্ণয়ের পিছনে যাজ্ঞবল্ক্য অথবা পাণিনীয় শিক্ষার আরো একটি ইঙ্গিত লুকোনো আছে। যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষায় আছে উদাত্তাদি তিনটি বৈদিক স্বর (অথবা স্থান) থেকে ষড়্‌জাদি লৌকিক সাত স্বরের বিকাশ,

উচ্চৌ নিষাদগান্ধারৌ নীচাবৃষভধৈবতৌ।
শেষাস্তু স্বরিতা জ্ঞেয়াঃ ষড়্‌জমধ্যমপঞ্চমাঃ॥

স্বরিত সমন্বয়কারী স্থানস্বর, তা থেকে অভিব্যক্ত ষড়্‌জ, মধ্যম পঞ্চম তিন স্বর। সমন্বয়কারী স্বর শান্তরসের ও সত্ত্বগুণের পরিচায়ক। রসের মধ্যে শান্ত ও গুণের মধ্যে সত্ত্ব প্রধান, সুতরাং শান্তরস ও সত্ত্বগুণসম্পন্ন শ্রেষ্ঠ স্বর 'স্বরিত' থেকে বিকশিত ষড়্‌জ, মধ্যম ও পঞ্চম স্বর-তিনটিও জাতিতে প্রধান অর্থাৎ ব্রাহ্মণপদবী পাবার যোগ্য। তাছাড়া সাতস্বরের জন্মকাহিনীসম্বন্ধে চিন্তা করলে দেখা যায় ষড়্‌জ, মধ্যম ও পঞ্চম বা 'সমপ' স্বর-তিনটি প্রাচীন, এদের বিকাশও অভিব্যক্তিযুগের গোড়ার দিকে। কোমল স্বরগুলির সৃষ্টি ও প্রচলন একেবারে আদিম বা প্রাচীন যুগে ছিল না, শ্রুতির সাহায্যে তারা ভরতের পরবর্তীযুগে বিকাশ লাভ করেছিল। পণ্ডিত সোমনাথ রাগ-বিবোধে 'সমপ' স্বর-তিনটি সম্বন্ধে বলেছেন: "কিং চ স্বভূবঃ সমপ" অথবা "সমপাঃ ষড়্‌জ-পঞ্চম-মধ্যমাঃ স্বস্মাদেব ভবন্তীতি স্বভূবঃ স্বপ্রকাশাঃ; নো তু কল্পিতাঃ"। 'সমপ' (ষড়্‌জ-মধ্যম-পঞ্চম) স্বর-তিনটি স্বয়প্রকাশ তথা প্রাচীন, সুতরাং শ্রেণীহিসাবেও তারা শ্রেষ্ঠ। ঋষভ ও ধৈবতের পক্ষে ক্ষত্রিয়ত্বের সম্মান লাভ করা যুক্তিযুক্ত, কেননা অনুদাত্ত গম্ভীর সুতরাং বীর্য ও তেজের প্রকাশক। ক্ষত্রিয় বীরত্বের প্রতীক, সুতরাং অনুদাত্ত থেকে অভিব্যক্ত ঋষভ ও ধৈবত বীর্য ও শৌর্যের প্রকাশক হিসাবে ক্ষত্রিয়রূপে গণ্য। উচ্চস্বর উদাত্ত থেকে বিকশিত নিষাদ ও গান্ধার শূদ্র ও বৈশ্যরূপে পরিগণিত, কারণ এদের প্রকৃতি তরল, স্বভাবে ও বিকাশে গাম্ভির্য নাই।

নারদীকার ৩য় কণ্ডিকার ৭-৮ শ্লোক-দুটিতে মধ্যম ও ষড়্‌জ গ্রাম-দুটির পরিচয় দিয়েছেন। মধ্যমগ্রামে গান্ধারস্বরের প্রাবল্য তথা আধিপত্য থাকে, আরোহণ-অবরোহণক্রমে নিষাদের ব্যবহার ও ধৈবতের সংস্পর্শ অল্প লাগে। ষড়্‌জগ্রামেও গান্ধার বেশী লাগে ও নিষাদের ব্যবহার অল্প, ধৈবত কম্পিত। এ'প্রসঙ্গে মধ্যমরাগেরও উল্লেখ আছে। 'মধ্যমরাগ' মধ্যমগ্রাম থেকে সৃষ্ট গ্রামরাগ। এ'রাগে কৈশিকশ্রুতি (স্বর ?) তথা কৈশিকনিষাদের ব্যবহার। তাছাড়া শিক্ষাকার নারদ কৈশিকমধ্যম, সাধারিত প্রভৃতি গ্রামরাগের

নামোল্লেখ করেছেন। লক্ষ্য করার বিষয় যে ভরতের পরবর্ত্তীযুগে যখন অন্যান্য বিকৃত বা কোমল স্বরের প্রচলন হয় তখন ঋষভ, ধৈবত, নিষাদ ও গান্ধারের ভাগ্যে তা সম্ভব হয়েছিল। ষড়্‌জ ও পঞ্চম ছিল অবিকৃত। মধ্যমে বিকার বা কোমলত্ব গুণ এলেও তা ধর্তব্যের মধ্যে গণ্য হোল না। কিন্তু ১৭শ শতকের গোড়ার দিকে ষড়্‌জ ও পঞ্চম আবার বিকৃত রূপে দেখা দিল।

শিক্ষাকার নারদ সমন্বয়ের একটি দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে বৈদিক ও লৌকিক সঙ্গীতশ্রেণীর মধ্যে যোগসূত্র রচনা করেন যা সঙ্গীতের ইতিহাসে একটি মূল্যবান সামগ্রী ও চিরস্মরণীয় উপাদান। নারদ বলেছেন,

> য সামগানাং প্রথমঃ স বেণোর্মধ্যমঃ স্বরঃ।
> যো দ্বিতীয়ঃ স গান্ধারস্তৃতীয়স্তৃষভঃ স্মৃতঃ॥
> চতুর্থঃ ষড়্‌জ ইত্যাহুঃ পঞ্চমো ধৈবতো ভবেৎ।
> ষষ্টে নিষাদো বিজ্ঞেয়ঃ সপ্তমঃ পঞ্চমঃ স্মৃতঃ॥

বেণু ও বীণা অতীব প্রাচীন বাদ্যযন্ত্র।[৪৫] এখানে 'বেণু' অর্থে লৌকিক গান্ধর্ব ও অভিজাত গান। উদ্‌গতা সামগান করতেন তাতে চার, পাঁচ, ছয়, সাত স্বরের সমাবেশ থাকত। সামগানের সাত স্বর হোল প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মন্দ্র, অতিস্বার্য ও ক্রুষ্ট। অন্যান্য সহকারী (secondary) সাত স্বরের নাম পূর্বে আলোচিত হয়েছে। নারদ বৈদিক ও লৌকিক এই দু' শ্রেণীর গানেই সাত স্বরের উল্লেখ করেছেন। তবে লৌকিক গান নিয়ে তিনি যত বেশী আলোচনা করেছেন বৈদিক গান নিয়ে ততটুকু করেন নি, কিন্তু তার অর্থ এ' নয় যে বৈদিকগানকে তিনি অবহেলা করেছেন। তাঁর সময় সমাজে

৪৫। প্রাচীন সঙ্গীতগ্রন্থে এবং ব্রাহ্মণাদি বৈদিক সাহিত্যে চামড়ার বাদ্যযন্ত্র মৃদঙ্গাদি ছাড়া 'বেণু' ও 'বীণা' বাদ্যযন্ত্র-দুটির উল্লেখ আছে। গবেষণার বিষয় এ'দুটি বাদ্যযন্ত্রের মধ্যে কোন্‌টি প্রাচীন। অনেকে বেণু, বংশ বা বাঁশীকে (lute or pipe) প্রাচীনতার সম্মান দেন। অনেকের মতে বীণাই আদি ভারতীয় বাদ্যযন্ত্র। সুপ্রাচীন সিন্ধু-উপত্যকায় বেণু ও বীণা দু'রকম বাদ্যযন্ত্র পাওয়া গেছে, সুতরাং তাথেকে প্রমাণ হয় আজ থেকে অন্ততঃ ৫০০০। ৪৫০০ হাজার বছর আগে বেণু ও বীণার প্রচলন ছিল। তবে প্রাচীন বাদ্যযন্ত্র বেণু ও বীণার মধ্যে কোন্‌টা বেশী প্রাচীন তা যথাযথভাবে নির্ণয় করা কঠিন। যদিও পাশ্চাত্য সঙ্গীতবিদ্‌ ও ঐতিহাসিকেরা কেউ কেউ চর্মবাদ্য মৃদঙ্গকে, আবার কেউ বাঁশী বা বীণাজাতীয় বাদ্যযন্ত্রকে প্রাচীন বলেছেন তাহোলেও তাঁদের সিদ্ধান্ত ঠিক সর্ববাদীসম্মত নয়।

লৌকিক গানের প্রচলন ও সমাদর বৃদ্ধি পেয়েছিল এবং বৈদিকগান ছিল সীমাবদ্ধ একমাত্র যাজ্ঞিক সামগসম্প্রদায়ের ভিতর।

নারদ বীণা ও বেণুর সাহায্যে যে দুটি ভিন্ন শ্রেণীর গীতধারার ভিতর যোগসূত্র রচনা করতে চেষ্টা করেছেন তার নিদর্শন থেকে বোঝা যায় নারদের সময়ে তো বটেই—পূর্বসমাজেও সামগানের পাশাপাশি লৌকিক সঙ্গীতের প্রচলন ছিল, নচেৎ নিরর্থক বিরোধের মধ্যে মৈত্রীর বাণী তিনি প্রচার করতে উদ্যোগী হতেন না। সাধারণ অনুন্নত গ্রামীন সভ্যতা চিরদিনই সংস্কৃতিসম্পন্ন উন্নত সভ্যতার পাশে নিজের সত্তা বাঁচিয়ে রাখে এবং গ্রামীন সভ্যতার বুকেই সংস্কৃত উন্নত সভ্যতার রূপায়ন সম্ভব একথা ঐতিহাসিকমাত্রে স্বীকার করেন। তবে নারদের অভিপ্রায় গ্রামীন সভ্যতার সহজ সাধারণ আনন্দের সামগ্রী পল্লীগীতি বা অনুন্নত গানের স্বরের সঙ্গে বৈদিক সামগানের স্বরের সামঞ্জস্য বিধান করা নয়। তাঁর যোগসূত্র নির্ণয়ের উদ্দেশ্য ছিল বৈদিক গানের সঙ্গে লৌকিকের—সামগানের সঙ্গে গান্ধর্ব ও সংস্কৃত অভিজাত (মার্গভাবাপন্ন) দেশীগানের স্বরের মধ্যে প্রকাশ বা উচ্চারণবৈচিত্র্যের (tone quality-র) সাদৃশ্য দেখানো। গান্ধর্বগানের বিকাশ সমাজে অকস্মাৎ হয় নি, বরং ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরতকে (খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০ শতক) নাটক ও গান্ধর্বগানের স্রষ্টা ও প্রবর্তক বলা যায়। ব্রহ্মাভরত বৃদ্ধভরত ও আদিভরত নামেও পরিচিত। ব্রহ্মা বা বৃদ্ধভরত নাট্যশাস্ত্র বা নাট্যবেদের আঙ্গিক হিসাবে গান্ধর্বগান সৃষ্টি ও প্রবর্তন করলেও অনুমান করতে পারি বৈদিক যুগের শেষের দিকে গান্ধর্বগানের সূচনা দেখা গিয়েছিল এবং খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০ শতকে তার নির্দিষ্ট রূপ রচিত হোল ব্রহ্মাভরতের হাতে। নারদ বৈদিক যুগ ও ক্ল্যাসিকাল যুগের সন্ধিক্ষণের গুণী। অনুমান করতে পারি তাঁর সময়ে ভারতীয় সমাজে গান্ধর্বগানের জয়যাত্রা সূচিত হয়েছিল এবং তারই জন্য বৈদিক গান তথা সামগানের প্রতীক বীণা ও লৌকিক গান্ধর্বাদির প্রতীক বেণুর ইঙ্গিতে তিনি দু'টি শ্রেণীর গানের মধ্যে একটি স্বরপ্রকাশভঙ্গির সাম্য দেখাতে চেষ্টা করেন। আচার্য সায়ণও নারদোত্তর যুগে স্বরসাম্যের ইঙ্গিত দিয়েছেন, কিন্তু সায়ণের স্বরনির্দেশ বিজ্ঞান ও যুক্তিসম্মত নয়। নারদ ও সায়ণের স্বরসাম্য-দর্শনের রূপ হোল—

সংখ্যা	সামগানের স্বর	নারদনিরূপিত স্বর	সায়ণনির্ণিত স্বর
৭	ক্রুষ্ট	পঞ্চম	নিষাদ
১	প্রথম	মধ্যম	ধৈবত
২	দ্বিতীয়	গান্ধার	পঞ্চম
৩	তৃতীয়	ঋষভ	মধ্যম
৪	চতুর্থ	ষড়্জ	গান্ধার
৫	মন্দ্র	ধৈবত	ঋষভ
৬	অতিস্বার্য	নিষাদ	ষড়্জ

চার বেদের অসংখ্য শাখা-প্রশাখা ছিল এবং তাদের মধ্যে রুচি, মন্ত্রের প্রয়োগ, গান ও কার্যকলাপভেদে মতভেদও সৃষ্টি হয়েছিল। হওয়াও স্বাভাবিক। শুধু তাই নয়, ঋগ্বেদের অনুগামীদের সঙ্গে সামবেদীদের অথবা এক বেদের পথচারীদের সঙ্গে অন্য বেদের নিয়মপন্থীদের মতের অনৈক্য দেখা দিয়েছিল। সামবেদীদের সামগানসম্বন্ধে তাই অনেক নিন্দা ও সমালোচনা ঋগ্বেদীদের কাছে শোনা যেত। পরবর্তীকালে ঋগ্বেদ-অনুগামীদের কাণে সামগান শোনাতো নাকি শৃগাল কুকুর পেচক ও গাধা প্রভৃতির ডাকে মতো। সামগানকে ঋগ্বেদীরা কান্নার সুরের মতো অথবা পূতিগন্ধযুক্ত বলতেও পশ্চাদ্পদ হতেন না। আপস্তম্বধর্মসূত্রকার ১০ম খণ্ডের ১৯—২৯ শ্লোকগুলিতে একথার উল্লেখ করেছেন। টীকাকার পণ্ডিত হরদত্ত মিশ্র 'উজ্জ্বলা'-ব্যাখ্যায় আরো পরিষ্কারভাবে তা প্রকাশ করেছেন। সম্প্রদায়ে সম্প্রদায়ে গণ্ডোগোল ও কলহকাহিনী এক যুগের নয়—সকল যুগের ইতিহাসে পাওয়া যায়। আপস্তম্বধর্মসূত্রকার বলেছেন: (ক) "শ্বগর্দভনাদাস্‌সলাবৃক্যেকসৃকোলুক-

শব্দাস্‌সর্বে বাদিতশব্দা রোদনগীতসামশব্দাশ্চ" (১৯ সূত্র)। আচার্য হরদত্ত উজ্জ্বলায় এ' সূত্রের ব্যাখ্যা করেছেন: "* * স এবায়ং বিকৃতঃ প্রযুক্তঃ। একসৃক: একচরস্‌শৃগালঃ। উলূকো দিবাভীতঃ। এতেষাং চ শব্দাঃ। বাদিত্রানি বাদিত্রাণি বীণাবেণুমৃদঙ্গাদীনি। তেষাং চ সর্বে শব্দাঃ রোদনশব্দা গীতশব্দাস্‌-সামশব্দাশ্চ, এতে শ্রূয়মাণা অনধ্যায়স্য হেতবঃ"। (খ) আপস্তম্বকার ২০-শ সূত্রেও বলেছেন: "শাখান্তরে চ সাম্নামনধ্যায়ঃ"। উজ্জ্বলাকার বলেছেন: "বেদান্তরস্য সকাশে সাম নাধ্যেয়ম, 'গীতিষু সামাখ্যা'। তদ্‌যোগাদ্বেদ-বচনস্‌সামশব্দ ইত্যাস্তে"।[৪৬] এখানে 'শাখান্তরে' অর্থে 'অন্যশাখা' তথা 'ঋগ্বেদ' ('বেদান্তরস্য')। সামগানে 'বাদিত্রাণি'—বাদ্যযন্ত্র হিসাবে 'বীণাবেণুমৃদঙ্গাদীনি'—বীণা, বেণু ও মৃদঙ্গাদির ব্যবহার ছিল, কিন্তু ঋগ্বেদীদের কাণে তা সুমধুর না হোয়ে কর্কশ শোনাতো, বিরক্তিকর রোদনের অথবা শৃগাল উলুক বা পেচক শব্দের ন্যায় শোনাতো; (গ) 'ছর্দয়িত্বা স্বপ্নান্তম্‌' (২২ শ্লোঃ)—বমনের মতো, (ঘ) 'পূতিগন্ধঃ' (২৪ শ্লোক)—দুর্গন্ধযুক্ত, (ঙ) 'শুক্তং চাম্ল-সংযুক্তম্‌' (২৫ শ্লোক)—উদ্‌গারশব্দের মতো মনে হোত এবং এই নিন্দনীয় সামগান গীত হোলে অকল্যাণজনক লক্ষণের জন্য (ঋগ্বেদীদের) বেদাধ্যয়ন স্থগিত থাকতো।

সামবেদী ও ঋগ্বেদীদের মধ্যে পারস্পরিক বিরূপ মনোভাবের কথা অনেকে স্বীকার করেন না। বিশেষ কোরে ব্রাহ্মণ্যবাদের আভিজাত্য যাঁরা পোষণ করেন তাঁদের তো কথাই নাই। কিন্তু মনে রাখা উচিত যে ষড়্‌দর্শনের প্রতিপাদ্য বিষয় বা লক্ষ্য এক হোলেও তাদের বিচারগুলিতে যথেষ্ট মতের অনৈক্য ও বৈচিত্র্য দেখা যায়। দার্শনিকী দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে আচার্যেরা যথেষ্ট উদার মতের পরিপোষক, কিন্তু কতকগুলি বিষয়ে আবার একে অন্যের উপর কটাক্ষপাত করতেও ছাড়েন নি। আচার্য শঙ্করের উপনিষৎ ও শারীরকসূত্রের উপর ভাষ্যগুলির নিদর্শন দেওয়া যেতে পারে। আচার্য শঙ্করের ভাষ্যে নৈয়ায়িক, সাংখ্য, বৈশেষিক ও মীমাংসকদের উপর অভিযোগ করা ছাড়া তাদের বিরুদ্ধে শৃগাল কুকুর পেচক প্রভৃতি শ্লেষাত্মক ভাষাদির প্রয়োগও দেখা যায়। বৈষয়িক ক্ষেত্রের মতো

৪৬। Cf. 'আপস্তম্বধর্মসূত্রম্‌' (উজ্জ্বলাখ্যব্যাখ্যয়া হরদত্তমিশ্র বিরচিতয়া সহিতম্‌, *Bibliothica Sanskrita—No. 15*, মহিশূর, ১৮৯৮) পৃ: ৭৬-৭৭।

সাংস্কৃতিক ও বিত্তানুশীলনের ক্ষেত্রেও আপাতমনকষাকষির নিদর্শন সংস্কৃত সাহিত্যের মধ্যে বিরল নয়। সুতরাং অপস্তম্বধর্মসূত্রকার বা তাঁর ভাষ্যকারের সামগানসম্বন্ধে দু'একটি শ্লেষাত্মক মন্তব্যে আচার্য হবার কিছু নেই। মনুস্মৃতিতেও সামবেদসম্বন্ধে বেশ একটু কটাক্ষের ভাব লক্ষ্য করা যায়। মনু বলেছেন: "ঋগ্বেদো দেবদৈবত্যো যজুর্বেদস্তু মানুষঃ। সামবেদঃ স্মৃতঃ পিত্র্যস্তস্মাত্তস্যাশুচির্ধ্বনিঃ॥" ৪।১২৪। মনুর বক্তব্য হোল ঋগ্বেদের অধিষ্ঠাত্রী দেবতারা, যজুর্বেদের মানব ও সামবেদের পিতৃগণের মতে সামবেদের পাঠ ও সামগানের ধ্বনি অপাবন সুতরাং অশুচি। পুরাণকারদের অনেকে মনুর এই মতের পরিপোষক। মার্কণ্ডেয়পুরাণে (১০২।১৬) আছে: "বিসৃষ্টৌ ঋঙ্‌ময়ো ব্রহ্মা স্থিতো বিষ্ণুর্যজুর্ময়ঃ। রুদ্রো সামময়োহন্তে চ তস্মাদস্যাশুচিধ্বনিঃ॥" পুরাকারের বক্তব্য হোল বিশ্বস্রষ্টা ব্রহ্মা ঋগ্বেদের স্বরূপ, স্থিতিকারী বিষ্ণু যজুর্বেদের স্বরূপ ও সংহারকর্তা রুদ্র সামবেদস্বরূপ। সামবেদের অধিপতি রুদ্র সুতরাং সামপাঠ ও সামগানের ধ্বনি অকল্যাণজনক। মার্কণ্ডেয়পুরাণকার সামপাঠ ও সামগানকে পিতৃকর্ম ও অভিচারমন্ত্রের সঙ্গে সম্পর্কিত কোরে সন্ধ্যাকালে তাদের করণীয় বোলেছেন। যেমন: "শান্তিকং ঋক্ষু পূর্বাহ্ণে যজুষ্যন্তরপৌষ্টিকম্। বিসৃষ্টং সাম্নি সায়াহ্নে আভিচারিকমন্ততঃ" ॥ (১০২।১৭)। পুনরায়: "মধ্যন্দিনেঽপরাহ্ণে চ সমং চৈবাভিচারিকম্। অপরাহ্ণে পিতৄনাং তু সাম্না কার্যানি তানি বৈ" ॥ (১০২।১৮)। গৌতমস্মৃতি, যাজ্ঞবল্ক্যস্মৃতি, মিতাক্ষরা প্রভৃতিতে "তাবৎকাল-মনধ্যায়ঃ", "এবং বীণাদিনিঃস্বণেঽপি" "বেণুবীণাভেরীমৃদঙ্গ * * " প্রভৃতি শ্লোকাংশ থেকে সঙ্গীত যে এক সময়ে সমাজে অপাঙক্তের বোলে গণ্য হয়েছিল তা বোঝা যায়। কিন্তু গীতা, বৌধায়নধর্মশাস্ত্র, বৃহস্পতিস্মৃতি প্রভৃতিতে আবার সামবেদ, সামগান ও সামগায়কের প্রশংসা আছে। আশ্বলায়নসূত্রে (৬।১০) শ্রাদ্ধাদি কর্মে সামবেদী ব্রাহ্মণকে ঋগ্বেদী ও যজুর্বেদীদের মতো সমান সম্মান ও সমাদর দেখানো হয়েছে। সূত্রকার বলেছেন: "পশ্চাদ্ধোতা। উত্তরোধ্বর্যুঃ। তস্য পশ্চাচ্ছন্দোগাঃ। আয়ং গৌঃ পৃশ্নিরক্রমীদিত্যুপাংশুস্তবতে"॥ মোটকথা বিবর্তমান সমাজে সকল পার্থিব বস্তুর সঙ্গে সঙ্গে মানুষের রুচিতেও পরিবর্তন দেখা যায়। সামবেদ বা সামগানের অপ্রশংসার প্রসঙ্গে নৃত্য-গীত-বাদ্যের নিন্দাও যেমন মধ্যযুগীয় সমাজে স্থান পেয়েছে তেমনি অধিকাংশ সময় ভারতীয় সমাজে সামগানের

সঙ্গে সঙ্গে নৃত্য, গীত ও বাদ্যের প্রশংসাও হয়েছে। সঙ্গীতের ইতিহাসে বিবর্তনময় সমাজের প্রভাব পড়া কিছু অস্বাভাবিক নয়, বরং স্বাভাবিক।

শিক্ষাকার নারদ সাম স্বর ও লৌকিক স্বর দুটির মধ্যে ধ্বনিগত সাদৃশ্য দেখিয়ে ষড়্‌জাদি সাত স্বরের জন্মকাহিনীসম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন পশুপক্ষীদের ধ্বনির অন্তিম স্বর থেকে ষড়্‌জাদি সাত স্বরের বিকাশ। যেমন,

ষড়্‌জং বদতি ময়ূরো গাবো রম্ভন্তি চর্ষভম্।
অজাবিকে তু গান্ধারং ক্রৌঞ্চো বদতি মধ্যমম্॥
পুষ্পসাধারণে কালে কোকিলা বক্তি পঞ্চমম্।
অশ্বস্তু ধৈবতং বক্তি নিষাদো বক্তি কুঞ্জরঃ॥

নারদের বর্ণনা থেকে বোঝা যায় প্রাণবায়ু শরীরের বিভিন্ন সন্ধিস্থান অতিক্রম করার সময় ভিন্ন ভিন্ন ধ্বনি বা শব্দ সৃষ্টি করে। ষড়্‌জাদি স্বরও বাতাসের দ্বারা আহত হোয়ে শরীরের বিভিন্ন স্থান থেকে নির্গত হয়। পরবর্তীকালে অনুসন্ধিৎসু সঙ্গীতসাধকগণ পশুপক্ষীদের স্বরের মধ্যে ষড়্‌জাদি স্বরের ধ্বনিগত সাম্য পেয়েছিলেন ও সেই ধ্বনি বা স্বরসাম্য লক্ষ্য কোরে সাত স্বরের সৃষ্টিপ্রসঙ্গের সঙ্গে প্রকৃতির প্রজা পশুপক্ষীদের নামকেও সম্পর্কিত করেছেন। মাণ্ডুকীশিক্ষা আলোচনার সময় এ'কথার উল্লেখ করেছি। সূক্ষ্মদর্শী শিল্পীদের পর্যবেক্ষণপ্রণালী বিজ্ঞানসম্মত বলা যায়। বিজ্ঞানের নীতি হোল জাগতিক সকল জিনিষের মধ্যে পারস্পরিক সম্পর্ক ও কারণ অনুসন্ধান করা, সুতরাং প্রত্যক্ষরূপ পর্যবেক্ষণ ও অনুমাণই তাদের সিদ্ধান্তের সহায়।

অন্যান্য শিক্ষাকারের মতো নারদ কণ্ঠ থেকে ষড়্‌জের, শির থেকে ঋষভের, নাসিকা থেকে গান্ধারের, উর থেকে মধ্যমের, উর, শির ও কণ্ঠ এই তিন স্থান থেকে পঞ্চমের, ললাট থেকে ধৈবতের ও সর্বসন্ধি থেকে নিষাদের সৃষ্টির কথা বর্ণনা করেছেন। এই বর্ণনার পিছনে কোন বৈজ্ঞানিক তথ্য আছে কিনা শরীরবিজ্ঞানবিদেরা তা নির্ণয় করবেন। আমাদের কাছে আপাতত এটি কাল্পনিক বোলে মনে হয়। নারদীশিক্ষার ৪র্থ কণ্ডিকার ৭-১২ শ্লোকগুলিতে নারদ সাতস্বরের জন্মরহস্যের যে পরিচয় দিয়েছেন তাকে অনেকটা বৈজ্ঞানিক বোলে আমরা গ্রহণ করতে পারি যদিও ললাট থেকে ধৈবতের সৃষ্টি রূপকথা বোলে মনে হয়। মাণ্ডুকীশিক্ষাকারও নারদীর এ-বর্ণনা সমর্থন করেছেন। শিক্ষাকার নারদ বলেছেন,

নাসাং কণ্ঠমুরস্তালুজিহ্বাদন্তাংশ্চ সংশ্রিতঃ।
ষড়্ভিঃ সঞ্জায়তে যস্মাৎ তস্মাৎ ষড়্জ ইতি স্মৃতঃ॥
বায়ুঃ সমুত্থিতো নাভেঃ কণ্ঠশীর্ষসমাহতঃ।
নর্দত্যৃষভবদ্ যস্মাৎ তস্মাদৃষভ উচ্যতে॥
বায়ুঃ সমুত্থিতো নাভেঃ কণ্ঠশীর্ষসমাহতঃ।
নাসা গন্ধাবহঃ পুণ্যো গান্ধারস্তেন হেতুনা॥
বায়ুঃ সমুচ্ছ্রিতো নাভেরুরোহৃদিসমাহতঃ।
নাভিং প্রাপ্তো মহানাদো মধ্যমত্বং সমশ্নুতে॥
বায়ুঃ সমুচ্ছ্রিতো নাভেরুরোহৃৎকণ্ঠশিরোহতঃ।
পঞ্চস্থানোত্থিতস্যাস্য পঞ্চমত্বং বিধীয়তে॥
ধৈবতং চ নিষাদং চ বর্জয়িত্বা স্বরদ্বয়ম্।
শেষাৎ পঞ্চস্বরাংশ্চান্যান্ পঞ্চস্থানোচ্ছ্রিতান্ বিদুঃ॥ (৭-১২)

নাসা, কণ্ঠ, উর, তালু, জিহ্বা ও দন্ত এই ছ'টি স্থানে বাতাস আহত হোয়ে স্বর সৃষ্টি করে বোলে 'ষড়্জ'। নাভি থেকে বায়ু উত্থিত হোয়ে কণ্ঠ ও শীর্ষে আঘাত করলে ঋষভ বা বৃষের মতো ধ্বনি উঠে বোলে 'ঋষভ'। নাভিদেশ থেকে বাতাস উঠে কণ্ঠ ও শীর্ষদেশে আহত হয় এবং বিচিত্র পবিত্র গন্ধের সৃষ্ট করে বোলে সে' ধ্বনির নাম 'গান্ধার'। নাভি থেকে বাতাস উঠে উর ও হৃদয়ে আঘাতপ্রাপ্ত হয়, কিন্তু নাভি থেকে ধ্বনির সৃষ্টি হওয়া মহানাদ বা গভীর শব্দ হয় ও সেই শব্দের নাম 'মধ্যম'। বায়ু নাভিদেশ থেকে উঠে নাভি, উর, হৃদয়, কণ্ঠ, শির এই পাঁচস্থানে আহত হোয়ে যে শব্দ সৃষ্টি করে তার নাম 'পঞ্চম'। ধৈবত ও নিষাদ দুটি স্থান ব্যতীত আর পাঁচটি স্থানে আহত হোয়ে স্বর সৃষ্টি করে।

নারদীশিক্ষাকার সাতটি লৌকিক স্বরের দেবতা এবং ঋষিদের নামোল্লেখ করেছেন। দেবতা ও ঋষিরা স্বরের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা। ষড়্জ ও ঋষভের অধিপতি অগ্নি, গান্ধারের সোম বা চন্দ্র, মধ্যমের বিষ্ণু, পঞ্চমের নারদ এবং ধৈবত ও নিষাদের তুম্বুরু। অধ্যাত্মভূমি ভারতবর্ষে সমস্ত জিনিসকে পবিত্র হিসাবে গণ্য করা হয় এবং অধিপতি হিসাবে দেবতার কল্পনা ঐ পবিত্রতাকেই স্মরণ করিয়ে দেয় একথা পূর্বে বলেছি। নারদীর পঞ্চম কণ্ডিকা আরম্ভ হয়েছে 'দারবী' ও 'গাত্রবীণা'-র প্রসঙ্গ নিয়ে। নারদ দুটি

বীণা ছাড়া আর কোন বীণার নমোল্লেখ করেন নি। এই বীণা-দু'টির ভিতর 'গাত্রবীণা' সামগানে ব্যবহৃত হোত,

দারবী গাত্রবীণা চ দ্বে বীণে গান-জাতিষু।
সামিকী গাত্রবীণা তু তস্যাঃ শৃণুত লক্ষণম্॥
গাত্রবীণা তু সা প্রোক্তা যস্যাং গায়ন্তি সামগাঃ।
স্বরব্যঞ্জনসংযুক্তা অঙ্গুল্যঙ্গুষ্ঠরঞ্জিতা॥

গান অর্থে সামগান এবং জাতি অর্থে গান্ধর্বগীতি। বৈদিক তন্ত্রীবাদ্য গাত্র-বীণা সামগানে এবং দারবী গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশীগানেও ব্যবহৃত হোত। ভরত নাট্যশাস্ত্রে 'চিত্রা' ও বিপঞ্চী' এই দুটি বীণার উল্লেখ করেছেন: "দ্বাভ্যামপি বীণাভ্যাং গানে বা বাদনে বাপি"। 'চিত্রাবীণা' সপ্ততন্ত্রীবিশিষ্ট ও 'বিপঞ্চবীণা' ন'টিতন্ত্রী যুক্ত। 'চিত্রাবীণা অঙ্গুলি দিয়ে বাজানোর নিয়ম ও 'বিপঞ্চীবীণা' কোণ (plectrum) দিয়ে বাজানো হোত।

সপ্ততন্ত্রী ভেবেচ্চিত্রা বিপঞ্চী নবতন্ত্রিকা।
বিপঞ্চী কোণবাদ্যা স্যাৎ চিত্রা চাঙ্গুলিবাদনা॥

সঙ্গীতমকরন্দে[৪৭] (পৃ ২২) প্রায় উনিশটি বীণার নামোল্লেখ আছে। যেমন,

কচ্ছপী কুব্জিকা চিত্রা বহন্তী পরিবাদিনী।
জয়া ঘোষাবতী জ্যেষ্ঠা নকুলীচেতি কীর্তিতা॥
মহতী বৈষ্ণবী ব্রাহ্মী রৌদ্রী কূর্মী চ রাবণী।
সারস্বতী কিন্নরী চ সৌরন্ধ্রী ঘোষকা তথা॥

কচ্ছপী, কুব্জিকা, চিত্রা, বহন্তী (?), পরিবাদিনী, জয়া, ঘোষাবতী, জ্যেষ্ঠা, নকুলী, মহতী, বৈষ্ণবী, ব্রাহ্মী, রৌদ্রী, কূর্মী, রাবণী, সারস্বতী, কিন্নরী, সৌরন্ধ্রী, ঘোষকা প্রভৃতি। শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে এগারো রকম বীণার নামোল্লেখ করেছেন,

তদ্ভেদাস্ত্বেকতন্ত্রী স্যান্নকুলশ্চ ত্রিতন্ত্রিকা।
চিত্রা বীণা বিপঞ্চী চ ততঃ স্যান্মত্তকোকিলা॥
আলাপিনী কিন্নরী চ পিনাকীসংজ্ঞিতা পরা।
নিঃশঙ্কবীণেত্যাদ্যাশ্চ শার্ঙ্গদেবেন কীর্তিতাঃ॥

৪৭। সঙ্গীত-মকরন্দের রচনাকাল অনেকে খ্রীষ্টীয় ৭ম—১১শ শতক নির্ণয় করেন, কিন্তু আমাদের অনুমানে মকরন্দ রচিত হয় সঙ্গীত-রত্নাকরেরও পরে।

একতন্ত্রী, ত্রিতন্ত্রিকা, চিত্রা, নকুলী, বিপঞ্চী, আলাপিনী, কিন্নরী, মত্তকোকিলা, নিঃশঙ্কবীণা ও পিনাকী।[৪৮] তন্ত্রশাস্ত্রে ও বিশেষ কোরে বীণাতন্ত্রাদিতে বিভিন্ন রকম বীণার নাম আছে। মনে হয় এই তন্ত্রগুলি অনেক পরবর্তী-কালে রচিত। ডঃ এম. কৃষ্ণমাচারিয়ার তাঁর গ্রন্থে সঙ্গীতের সাহিত্য-ক্রমপঞ্জিকায় তন্ত্রে বীণার প্রসঙ্গে বলেছেন: "Of the 82 Yāmalatantras, some treat music and the passages are worth quotation. Among the Sākteyatantras, Uddiśamahāmantrodayam is valuable and in it we find a succinct description of 16 musical instruments. * * Of the 32 Yāmalatantras, the 9th. Kalātantra treats Rasa, Bhāva, Nātya, and Kāmaśāstra, and the 19th Vīṇātantra, embraces the whole find of music"।[৪৯] যামলতন্ত্রে বীণার উল্লেখ আছে,

চতুর্বিধানাং বীণানাং লক্ষণং তন্ত্রিলক্ষণম্।
কিন্নরস্বরযন্ত্রাদিলক্ষণঃ মেললক্ষণম্॥

যামলতন্ত্রে বার রকম বীণার লক্ষণ দেওয়া আছে। তা'ছাড়া উড্ডীশ-মহামন্ত্রোদয়তন্ত্রে ষোলটি অধ্যায়ে ষোলরকম বাদ্যযন্ত্রের বিস্তৃত বিবরণ দেওয়া আছে। ষোলরকম যন্ত্রের নামঃ তালনিলয়, সল্লরি, পতন, মণ্ডল, ভেরিবিম্ব, হিমিল, থূথুক, মিথকথা, ডমরু, মুরব, অঙ্গুলিস্ফোট, বীণা, আলমনি, রাবণহস্তক, উদ্যস্ত, ঘোষাবতী, ব্রহ্মক প্রভৃতি। প্রত্যেকটি যন্ত্রের বিভিন্ন রকম শ্রেণী বা রূপের পরিচয় পাওয়া যায়।[৫০]

আগম বা তন্ত্র প্রভৃতি সাহিত্যে অথবা দর্শনে সঙ্গীত ও বিভিন্ন বাদ্য-যন্ত্রের যে সুস্পষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায় সে'সম্বন্ধে মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবি বলেছেন বিভিন্ন পুরাণ, আগম ও তন্ত্রে 'গান্ধর্ব' বা সঙ্গীতসম্বন্ধে আলোচনা আছে। আচার্য অভিনবগুপ্ত শ্রীসংহিতায়ও সঙ্গীতের আলোচনা করেছেন।

৪৮। Cf. (ক) 'সঙ্গীত-রত্নাকর' (পুণা সং), পৃ· ৪৮০;

৪৯। Cf. *A History of Classical Sanskrit Literature* (1938), p. 841.

৫০। Cf. ডঃ কৃষ্ণমাচারিয়ার বলেছেন: "Uddiśamahāmatrodaya appears to have been a work devoted to the rituals of worship of Śiva under the name of Uddiśa. As usual with such works * * dealing elaborately with musical instruments, 16 in number in 16 separate chapters."

—*HCSL.*, p. 842.

শৈব, পঞ্চরাত্র, শক্তি ও যামালতন্ত্র প্রভৃতিতে এবং উড্ডীশতন্ত্রের ১৮শ অধ্যায়ে ১৮ রকম বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ আছে। ৩২ রকম যামলতন্ত্রের কয়েকটিতে কণ্ঠ ও যন্ত্র-সঙ্গীতের সম্বন্ধে আলোচনা পাওয়া যায়। তিনি বলেছেন: "Various Purāṇas, Āgamas and Tantras are devoted for *Gāndharva,* * * Sri-Samhitā is referred to to by Abhinavagupta to treat of Gāndharva at iength. Regarding *Tantras* of Śaiva, Pancharātra, Sākteya and Yāmala, only a portion of Uddīśatantra is available, which has 18 chapters on 18 kinds of musical instruments and is perhaps dealt with whole science. Yāmalatantras are 32 in number and several of them of unusual size are devoted to *Gāndharva.* These works were one available in Benaras in the library of Kavīndrāchārya Sarasvatī and the 32nd Tantra is now extent which gives in 8000 verses contents of all the then known works in Sanskrit"।[৫১] ১৯শ সংখ্যক যামলতন্ত্রের নাম 'বীণা-তন্ত্র'। বীণাতন্ত্রে উল্লেখ আছে,

একোনবিংশং বীণাখ্যতন্ত্রং লক্ষপ্রমাণকম্।
নাদব্রহ্মানন্দসিদ্ধির্যেন সিদ্ধ্যতি বৈ নৃণাম্॥
* * * *
চতুর্বিধানাং বীণানাং লক্ষণং তন্ত্রিলক্ষণম্।
কিন্নরস্বরযন্ত্রাদিলক্ষণং মেললক্ষণম্॥
ষড়্‌গীতাদিপ্রকথনমুৎপত্তিস্থানবর্ণনম্।
এবমাদীনি কীর্ত্তস্তে যস্মিন্ তন্ত্রে সহস্রশঃ॥

১৮ সংখ্যক 'কুণ্ডীশ্বরতন্ত্র' এবং ২৮ সংখ্যক 'স্রোতালতন্ত্র' প্রভৃতিতে নাট্য ও বাদ্যসম্বন্ধে আলোচনা আছে,

স্রোতালনামকং তন্ত্রমষ্টাবিংশং সলক্ষকম্।
যস্মিন্ ভরতসর্বস্বং সাক্ষাচ্ছিবমুখোদগতম্।

৫১। Cf. *The Quarterly Journal of the Andhra Historical Research Society,* Vol. III, July 1928, pp. 26-27.

লক্ষণং তালভেদানামঙ্গুষ্ঠোন্মানলক্ষণম্।
মার্গক্রিয়াঙ্গজাতীনাং কলাগ্রহলয়োদ্ভবঃ॥
বাদিসপ্ততালানাং তদ্ভেদানাং চ লক্ষণম্।
বৈনায়িকানামৈশানাং বাগ্‌ভবানাং চ লক্ষণম্।
অন্যেষাং তালকোটীনাং শিবাগমভুবাং তথা।
বিধাত্রিভিন্নলীলানাং যস্মিন্ তন্ত্রে প্রকীর্ত্যতে॥

মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবি বলেছেন: "These Yāmalatantras are in Kavīndra's list, which is not a product of imagination"। অন্যান্য গ্রন্থে বীণার বিচিত্র রূপ ও নাম পাওয়া যায় যেগুলি ভারতীয় সঙ্গীতসমাজে ক্রমোন্নতির সঙ্গে সঙ্গে বিকাশ লাভ করেছিল। সঙ্গীত-রত্নাকরের ভাষ্যে ও 'সঙ্গীতরাজ'-গ্রন্থে রাণা কুম্ভ বা কুম্ভকর্ণও বেণুবাদ্যের উল্লেখ করেছেন।[৫২]

শিক্ষাকার নারদ মাত্র দু'রকম বীণার উল্লেখ করেছেন তা বলেছি। দারবী ও গাত্রবীণার অনুশীলনের রীতিও তিনি বর্ণনা করেছেন। তিনি বলেছেন,

হস্তৌ সুসংযুক্তৌ ধার্যৌ জানুভ্যামুপরিস্থিতৌ।
গুরোরনুকৃতিং কুর্যাদ্ যথাজ্ঞানমতির্ভবেৎ॥
প্রণবং প্রাক্-প্রযুঞ্জীত ব্যাহৃতীস্তদনন্তরম্।
সাবিত্রীং চানুবচনং ততো বৃত্তান্তমারভেৎ॥
প্রসার্য চাঙ্গুলীঃ সর্বা রোপয়েৎ স্বরমণ্ডলম্।
ন চাঙ্গুলীভিরঙ্গুষ্ঠেনাঙ্গুলীঃ স্পৃশেৎ॥

কিভাবে মাত্রা-অনুযায়ী বীণার তন্ত্রীতে হস্ত সঞ্চালন করা উচিত নারদ তারও বর্ণনা দিয়েছেন। ঋক্ ও সাম গান করতে হোলে কিভাবে

৫২। মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবি বলেছেন সঙ্গীতশাস্ত্রী স্বাতির অভিমতে বৈদিক যুগে প্রধান বাদ্যযন্ত্র ছিল 'মর্দল' এবং স্তোত্রগানের যুগে মৃদঙ্গ, পণব, দর্দুর প্রভৃতি যন্ত্রের প্রচলন হয়। এ' সিদ্ধান্ত কতটুকু সমীচীন তা বিচারের বিষয়। বৈদিক যাগযজ্ঞের পর পঞ্চরাত্র এবং শৈবাগম-নির্দিষ্ট সত্র ও অনুষ্ঠানগুলিতে গানের সঙ্গে বিভিন্ন বীণা ও বাদ্যের প্রচলন ছিল। বরং বৈদিক যুগে বীণা, বেণু, দুন্দুভি, কর্করি, বক্রী, শঙ্খ প্রভৃতি ছিল প্রধান বাদ্যযন্ত্র।

সময়ের ব্যবধান অনুসরণ করতে হয় তার উল্লেখ আছে। বলা হয়েছে স্বরোচ্চারণ করার সময় শরীরের কোন অঙ্গ যেন সঞ্চালিত না হয়। গান-অভ্যাসের সময় দ্রুত মাত্রার ব্যবহার হয়, প্রয়োগের সময় মধ্য মাত্রা এবং শিষ্যকে শিক্ষা দেবার সময় বিলম্বিত মাত্রা ব্যবহৃত হয়।

নারদীশিক্ষায় ও নাট্যশাস্ত্রে বিচিত্র রকম বীণার উল্লেখ না থাকলেও বৈদিক যুগে অনেক রকম বীণার প্রচলন ছিল ও তা পূর্বে সামান্য-ভাবে আলোচিত হয়েছে। ঐতরেয়-আরণ্যকে (৩৷২৷৫) আছে: "অথ খল্বিয়ং দৈবীবীণা ভবতি, তদনুকৃতিরসৌ মানুষীবীণা ভবতি। যথাস্যাঃ শিরঃ এবমমুষ্যাঃ শিরঃ, যথাস্যা উদরমেবমমুষ্যা অম্ভণম্। যথাস্যৈ জিহ্বা এবমমুষ্যৈ বাদনম্, যথা অস্যাস্তন্ত্রয়ঃ এবমমুষ্যা অঙ্গুলয়ঃ। যথাস্যাঃ স্বরা এবমমুষ্যাঃ স্বরাঃ, যথাস্যাঃ স্পর্শ এবমমুষ্যা স্পর্শাঃ, যথা হ্যেবেয়ং শব্দবতী তর্দ্মবতী এবমসৌ শব্দবতী তর্দ্মবতী, যথা হ্যেবেয়ং লোমশেন চর্মণাঽপিহিতা। ভবতি এমমসৌ লোমশেন চর্মণাঽপিহিতা। লোমশেন হ স্ম বৈ চর্মণা পুরা বীণা অপিদধতি। স যো হৈতাং দৈবীং বীণাং বেদশ্রুতবদনো ভবতি, ভূমিপ্রাহস্য কীর্তির্ভবতি যত্র কবচার্যা বাচো ভাষন্তে বিদুরেণং তত্র ইতি"। সামপ্রাতিশাখ্যে সঙ্গীতের আলোচনায় সাঙ্খ্যায়ন-গৃহ্যসূত্র, জৈমিনীয়ব্রাহ্মণ, পঞ্চবিংশব্রাহ্মণ প্রভৃতি থেকে প্রমাণ দেখানো হয়েছে যে বেদ ও ব্রাহ্মণের যুগে নৃত্য ও গানের সঙ্গে বিভিন্ন রকমের বীণা, বেণু প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্রের প্রচলন ছিল। 'কাণ্ডবীণা' বংশের কাণ্ডে নির্মিত হোত। পিচ্ছোরা বা পিচ্ছোলা, কর্করি, অলাবু, ঐশিকি, অপঘাতলিকা, কাশ্যপী বা কচ্ছপীবীণা প্রভৃতির উল্লেখ আছে। সাঙ্খ্যায়নকার বলেছেন বীণার শরীর বা অবয়ব তৈরী হোত কাঠে, লাল ষাঁড়ের চামড়ায় বীণার নীচের অংশ আবৃত, বাইরের দিকে কেশগুচ্ছ থাকতো, পিছনের দিকে দশটি ছিদ্র, প্রতিটি ছিদ্রে দশটি কোরে তন্ত্রী সংযুক্ত থাকতো, এবং তন্ত্রী, তাঁত বা তারগুলি তৈরী হোত মুঞ্জা বা দুর্বাঘাসে। উদ্গাত্রী পাতাযুক্ত বাঁশের খণ্ড দিয়ে তন্ত্রীতে আঘাত করতেন, হাতের বা অঙ্গুলির দ্বারা কখনো স্পর্শ করতেন না। উদ্গাত্রী নিজে কখনো বীণা বাজাতেন না, তিনি তন্ত্রী স্পর্শ কোরে একজন পুরোহিত বা ব্রাহ্মণকে বাজাতে বলতেন। এই বীণার নাম 'শততন্ত্রীবীণা'। এর অপর নাম 'বাণ'। পরবর্তীকালে এটি 'কাত্যায়নীবীণা'

নামে পরিচিত হয়। ডঃ কালাও বলেছেন কাশ্মীরীরা নাকি বীণা বাজাতো। বৈদিক শততন্ত্রীবীণার মতো 'সন্তর' নামে একটি বীণাজাতীয় বাদ্যযন্ত্র এখনো কাশ্মীরে প্রচলিত আছে। কাশ্মিরী-বীণাটিতে প্রত্যেক স্বরের জন্য আটটি কোরে তন্ত্রী নির্দিষ্ট। ৭টি শুদ্ধ+৫টি কোমল মোট ১২টি স্বরের জন্য ১২×৮=৯৬টি তন্ত্রী বীণাকাণ্ডে সংযোজিত। মোট একশোটি তন্ত্রী বা তারের সমাবেশ কাশ্মিরী-বীণাটিতে পাওয়া যায়। দুটি ছোট কাঠি দিয়ে যন্ত্রটি বাজানো হয়। বৈদিক শততন্ত্রীবীণা ভূস্বর্গবাসী কাশ্মিরদের ভিতর এখনো পূর্বরূপ কিছু পরিবর্তিত কোরে নিজেকে বজায় রেখেছে কিনা জানি না। বৈদিক যুগে 'ঔডুম্বরী'-বীণা যে উডুম্বর কাঠে তৈরী হোত তার উল্লেখ ব্রাহ্মণসাহিত্যে পাওয়া যায়। যজমানী বা পুরোহিত পত্নীরা যজ্ঞে গানের (সামগান) সঙ্গে-সঙ্গে ঔডুম্বরীবীণা বাজাত। বেণু বংশে নির্মিত 'ক্ষোণী' বা ক্ষোণীবীণা এবং 'কার্করি' বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ আছে। যজুর্বেদ ও অথর্ববেদেও বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ পাই। বীণা, বেণু, শঙ্খ এবং এবং আঘাতী নামক খঞ্জনীবিশেষ* ছিল তখনকার প্রিয় বাদ্যযন্ত্র। অথর্ববেদে দুন্দুভি, ভূমিদুন্দুভি প্রভৃতির উল্লেখ আছে (অথর্ব ৫।২০।১ ; ৫।২০।৫ ৫।৩১।৮ ; ৬।৩৮।৭ ; ৬।১২৬।৩ ; ১২।১।৪১)। আচার্য সায়ণ অথর্ববেদের ৬ ১২৫।১২ মন্ত্রের ভাষ্যে বৈতানসূত্র ৩।৪ থেকে উদ্ধৃত কোরে বলেছেন : "তথা মহাব্রতে অনেন ভূচেন ভূমিদুন্দুভিং তাড়য়েৎ। তদুক্তং বৈতানে"। মহাব্রতযজ্ঞে নৃত্য, গীত ও বাদ্য এই তিনের সমাবেশ থাকতো। পূর্বেই বলেছি আপস্তম্বধর্মসূত্রের (১।৪।১৯) উজ্জ্বলাব্যাখ্যায় হরদত্ত মিশ্র বলেছেন : "বাদিত্রাণি বীণাবেণুমৃদঙ্গাদীনি"। 'আদীনি' বলতে বৈদিক সমাজে আরো অনেক বাদ্যযন্ত্রের প্রচলন ছিল। অথর্ববেদে (৪।৩৭।৫) "যত্রাঘাটাঃ কর্কর্যঃ সংবদন্তি"—'কর্করি' বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ পাওয়া যায়। সায়ণ বলেছেন : "কর্কর্যঃ বাদ্যবিশেষাঃ"। অথর্বে (৩।৬।৪) 'বক্র' বা বক্রযন্ত্রের উল্লেখ আছে।

সুতরাং বীণার প্রচলন অতি প্রাচীন। বেণু ও বংশের প্রচলনও বড় কম প্রাচীন নয়। উভয়ে সমসাময়িক কিনা তা এখনো নিশ্চয় কোরে নির্দিষ্ট হয়নি। বর্তমানে প্রচলিত 'তানপুরা' এবং 'সেতার'-ও বীণাশ্রেণীভুক্ত। তানপুরার আসল নাম 'তুম্বুরুবীণা'। সঙ্গীতশাস্ত্রী ব্রাহ্মার শিষ্য তুম্বুরু নাকি এই বীণাযন্ত্র আবিষ্কার করেছিলেন এবং তাঁর নামানুসারে এর

নামকরণ হয়েছে 'তুম্বুরুবীণা'। কালে তুম্বুরু 'তানপুরা' নামে পরিণত হয়। কাহিনী পৌরাণিকী, তবে পৌরাণিকী কাহিনীতেও ইতিহাসের অনেক কথা-কাহিনী বা ঘটনা আত্মগোপন কোরে থাকে। 'সেতার'-বাদ্যযন্ত্রসম্বন্ধেও তাই। সেতার ভারতীয় বাদ্যযন্ত্র। অনেকের মতে সেতার (পারস্য শব্দ 'সে'—তিন, 'তার'—তন্ত্রী, তিন তারযুক্ত) পারস্য থেকে আমীর খস্রৌ কর্তৃক ভারতবর্ষে প্রবর্তিত। একথার পিছনে কোন ঐতিহাসিক ভিত্তি নেই। বর্তমান সেতার তথা সাত তারযুক্ত বাদ্যযন্ত্র আসলে সপ্ততন্ত্র চিত্রাবীণার অনুকরণে সৃষ্টি। চিত্রাবীণার পরিচয় দিয়ে মুনি ভরত নাট্যশাস্ত্রে (কাশী সং ২৯ অঃ ১১৪ শ্লোক) বলেছেন,

সপ্ততন্ত্রীভবেচ্চিত্রা বিপঞ্চী নবতন্ত্রীকা।
বিপঞ্চী কোণবাদ্যা স্যাৎ চিত্রা চাঙ্গুলিবাদনা॥

নাট্যশাস্ত্র খ্রীষ্টীয় ২য় শতকে রচিত বা সংকলিত। ঠিক সে সময়ে গ্রীস প্রভৃতি দেশেও সাত তার যুক্ত বাদ্যযন্ত্রের (lyre) নিদর্শন পাওয়া যায়। খ্রীষ্টীয় ৭ম শতকে কুড়ুমিয়ামালাই-প্রস্তরলিপিতে রাজা মহেন্দ্র বর্মণের 'পরিবাদিনী'-বীণায়ও সাত স্বর-সৃষ্টির জন্য সাতটি তন্ত্রীর সমাবেশ ছিল। সাত গ্রাম-রাগের ছদ্মবেশে সাতটি থাটের (scale) ইঙ্গিত পাওয়া যায়। খ্রীষ্টপূর্ব যুগে সাত তারযুক্ত বীণা ছিল কিনা তার যথেষ্ট প্রমাণ না পাওয়া গেলেও খ্রীষ্টপূর্ব ৩য়—২য় শতকে সংকলিত বৌদ্ধ জাতকগুলির মধ্যে মৎজাতকে সপ্ততন্ত্রীবীণার উল্লেখ আছে।

মোটকথা খ্রীষ্টীয় ১ম থেকে ৭ম শতকে ভারতবর্ষীয় সমাজে যে সপ্ততন্ত্রীবীণার যথেষ্ট প্রচলন ছিল তা নিঃসংশয়ে প্রমাণিত হয়। বর্তমানে বোম্বাইয়ের অন্তর্গত ঔরঙ্গাবাদজেলায় পিটলখোরার (Pital-khora) বৌদ্ধগুহা থেকে তিনটি সাত তারবিশিষ্ট বাদ্যযন্ত্রের আবিষ্কার হয়েছে। পিটলখোরা-বৌদ্ধগুহাগুলি অজন্তার ৫০ মাইল পশ্চিম-দক্ষিণ-পশ্চিমে এবং ইলোরার ২০ মাইল উত্তর পশ্চিমে অবস্থিত। পিটল-খোরার ৪নং গুহায় যে তিনটি সাত তারযুক্ত বা তপ্ততন্ত্রীবীণা পাওয়া গেছে। এম. এন. দেশপাণ্ডে *Ancient India*, (Bulletin of the Archaeological Survey of India) No, 15, 1959 সংখ্যায় *The Rock-cut Caves of Pitalkhora in the Deccan*-প্রবন্ধে (পৃ. ৬৬—৭০) E. Musicians (পৃ ৮৪) পর্যায়ে তাদের পরিচয় দিয়ে

বলেছেন : 'This fragmentary sculpture depicts a woman playing on a musical instrument (pl. LIX A). * * Though the shape of the musical instrument cannot be guessed, enough of it remains to show that, like the following two, it had seven strings"। এই বীণা-তিনটির আকার ইজিপ্টদেশীয় হার্পের মতো। তৃতীয়টি সম্বন্ধে তিনি বলেছেন : "Pressed in his left arm is an instrumnt with seven strings. In his right hand he holds a plectrum, to play the instrument with"। দ্বিতীয় বাদ্যযন্ত্রসম্বন্ধে বলেছেন : The instrument, held by a youth against his right shoulder, has seven strings emanating from an elliptical gourd with a curved handle at one end, to which are tied the strings"। পিটলখোরা-বৌদ্ধগুহার নির্মাণকাল আনুমানিক খ্রীষ্টপূর্ব ২য় শতক থেকে খ্রীষ্টীয় ৬ষ্ঠ-৭ম শতক ("starting in the second century B.C. and culminating with the re-occupation of the caves in the sixth-seventh century A.D.")। মোটামুটি বোঝা যায় অন্ততঃ বৌদ্ধ জাতকগুলির সংকলন-কাল (খ্রীষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতক) থেকে রাজা মহেন্দ্রবর্মনের রাজত্বকাল (খ্রীষ্টীয় ৬ষ্ঠ-৭ম শতক) পর্যন্ত সপ্ততন্ত্রীবীণার চাক্ষুষ প্রমাণ পাওয়া যায়। তারপর শুধু প্রাচীন ভারতে সপ্ততন্ত্রী কেন—সকল রকম বীণার আকারই ছিল হার্পের মতো। পিটলখোরার তিনটি সপ্ততন্ত্রীবীণায় আকৃতিও তাই। বারহুত (খ্রীষ্টপূর্ব ২য় শতক), অমরাবতী (খ্রীষ্টীয় ২য়-৩য় শতক), গান্ধার (খ্রীষ্টীয় ৮ম শতক), বরবুদুর (খ্রীষ্টীয় ৮ম শতক), কিজিল (তুর্ফান, খ্রীষ্টীয় ৬ষ্ঠ শতক) প্রভৃতিতে যে বীণার নিদর্শন পাওয়া যায় তাদেরও আকৃতি হার্পের মতো। এমন কি মিশর (খ্রীষ্টপূর্ব ৪০০০), সুমের (খ্রীষ্টপূর্ব ৩২০০), উর (চ্যালডিয়া), ফিন্ল্যাণ্ড ও জর্জিয়া প্রভৃতি প্রাচীন সুসভ্য দেশগুলিতে যে বীণার নিদর্শন পাওয়া যায় তাদের আকারও ছিল হার্পের মতো। কাম্বোডিয়া, বর্মা, এঙ্কোর-থোম প্রভৃতি দেশে বীণার আকৃতি ছিল হার্পের মতো। এমন কি মুদ্রায় বীণাবাদ্যরত মহারাজ সমুদ্রগুপ্তের প্রতিকৃতিযুক্ত যে বীণার নিদর্শন পাওয়া যায় তার আকারও হার্পের মতো এবং তা ছিল সম্ভবত সপ্ততন্ত্রীবীণা। তবে অমরাবতী, গান্ধার,

নাগার্জুনকোণ্ড, সাত্না প্রভৃতিতে পাওয়া বীণার আকার বর্তমান স্বরোদের মতো। মনে হয় জাতকে (খ্রীষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতক) ও ভরতের নাট্যশাস্ত্রে (খ্রীষ্টীয় ২য় শতক) বর্ণিত চিত্রা ও বিপঞ্চী বীণার আকৃতিও ছিল হার্পের মতো। অবশ্য খ্রীষ্টীয় ৭ম শতক থেকে খ্রীষ্টীয় ১২শ-১৪শ শতকে মহাবলীপুরম্, বাগালি-কালেশ্বর (বাংলা), রঙপুর (বাংলা) অজন্তা প্রভৃতিতে একটি অথবা দুটি তুম্বাযুক্ত সরল কাণ্ডবিশিষ্ট বীণারও নিদর্শন পাওয়া যায়।

বীণার প্রসঙ্গে ডাঃ অমিয়নাথ সান্যাল বলেছেন: "একতন্ত্রী ও ত্রিতন্ত্রিকা বীণার নাম থেকে বুঝা যায় যে, এগুলি একটি তার ও তিনটি তারের যন্ত্র। নকুলবীণা দুতারের যন্ত্র, চিত্রা সপ্ততন্ত্রী, বিপঞ্চী নবতন্ত্রী। * * চিত্রা ও বিপঞ্চী সম্ভবত আমাদের সেতার ও সুরশৃঙ্গার। 'চিত্রা' শব্দের সঙ্গে পাশ্চাত্য 'সিথারা' (cithārā) এবং পরবর্তীকালে পারসীক 'সেতারা' শব্দের সাদৃশ্য লক্ষ্য করার যোগ্য। কিন্নরীবীণার বর্ণনা থেকে মনে হয় আধুনিক উত্তর-ভারতীয় দুইটি তুম্বাযুক্ত বীণ্ ও কিন্নরীবীণা একই বস্তু। পিনাকীবীণার বর্ণনা থেকে মনে হয়, পিনাকী আধুনিক এসরাজের পূর্বরূপ হবে"।[৫৩] সিথারার পরিশুদ্ধ নাম বা উচ্চারণ 'কিথার' (kithāra) যা গ্রীসদেশের প্রিয় যন্ত্র। সিথার বা সিথারা বাদ্যযন্ত্র (cither or cithāra) ইংলাণ্ডেও আদরণীয়। রবার্ট ইলিঙ্ বলেছেন খ্রীষ্টীয় ষোড়শ ও সপ্তদশ শতকে বাদ্যযন্ত্রটি পাশ্চাত্যে বিশেষভাবে বিস্তৃতি লাভ করেছিল। তিনি বলেছেন লিউট (lute)-জাতীয় বাদ্যযন্ত্র ("an instrument somewhat similar to the lute") ১৪শ-১৭শ খ্রীষ্টাব্দে বিশেষভাবে ব্যবহৃত হোত।[৫৪] সিথার বা সিথারাকে তিনি জিথার (zither) বোলে গ্রহণ করতে নিষেধ করেছেন। সেতারের সঙ্গে রবার্ট ইলিঙ্-বর্ণিত জিথারের কতকটা সাদৃশ্য পাওয়া যায়, কেননা জিথারকে তিনি ব্যাভেরিয়া, সিরিয়া, টয়রোলের জাতীয় বাদ্যযন্ত্র বলেছেন।[৫৫] কিন্তু কার্ল গ্রেইরিঙ্গার 'কিথারা'-বাদ্যযন্ত্রের যে বর্ণনা দিয়েছেন তার সঙ্গে বর্তমান সেতারের বরং কতকটা সাদৃশ্য পাওয়া যায়। কিথারা বা সিতারা

৫৩। ডাঃ অমিয়নাথ সান্যাল: 'প্রাচীন ভারতের সংগীত-চিন্তা' (বিশ্বভারতী সং), পৃ ৯

৫৪। রবার্ট ইলিঙ্ (R. Illing): *A Dictionary of Music* (1250), p. 26.

৫৫। Ibid., p. 318.

গ্রীকজ্ঞানী হোমারের সময় প্রচলিত বাত্তযন্ত্র। হোমারের সময় কিথারে সাতটি তার সংযুক্ত ছিল। পরবর্তীকালে গ্রীসের শিল্পীরা তাকে এগার তারযুক্ত বাত্তযন্ত্রে রূপান্তরিত করে। পরেস্পর্টার গুণীরা নাকি তা থেকে চার তার বাদ দিয়ে কিথার বা কিথারাকে সাত তারযুক্ত করেছিলেন। শ্রদ্ধেয় কার্ল গ্রেইরিঞ্জার তাই বলেছেন: "The Kithāra, too, did not stop at the seven strings of Homer's time, but might have as many as eleven, although this increase in the number of strings met with much resistence on the part of the traditon-minded Greeks; it is reported by Timotheus of Meletos that the authorities of constructive Sparta simply cut off four of the newly added strings of his Kithāra"।[৫৬] ডঃ বার্ণেট বলেছেন পীথাগোরাসের সময় বীণায় (lyre) সাতটি তারের প্রচলন ছিল এবং তাকে যে পরে আট তারে পরিণত করা হয় তার এমন-কিছু প্রমাণ নেই ("In the time of Pythagoras the lyre had seven strings and it is not probable that the eighth was added later as the result of the his discoveries")।[৫৭]

বিদেশী ও দেশী বাদ্যযন্ত্রের মধ্যে পারস্পরিক কোন যোগসূত্র ছিল কিনা সে সম্বন্ধে ক্যাপ্টেন ডে বলেছেন কয়েকশত বৎসর পূর্বে মুসলমান অভিযানের সময় অনেক আরব ও পারস্যের বাত্তযন্ত্র ভারতীয় সমাজে প্রবর্তিত হয়। ভারতের অধিবাসীরাও অত্যন্ত রক্ষণশীল জাতি, তাই যে'সব দু'হাজার বছর পূর্বেকার বাদ্যযন্ত্রের বর্ণনা প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যে পাওয়া যায় তাদের অনেকগুলি এখন রূপ পরিবর্তন না কোরেই ভারতীয় সঙ্গীত-সমাজে প্রচলিত আছে। তিনি অজন্তা, অমরবতী, সাঁচী প্রভৃতি গিরিগুহায় চিত্রকলার কতকগুলি বাত্তযন্ত্রের নিদর্শন বা প্রমাণ দিয়েছেন। ৬৪০ বছর আগে চীনা-পরিব্রাজক হুউয়েন-চোয়াঙ্‌ও সেই বাদ্যযন্ত্রগুলি দেখে তাঁর বিবরণে লিপিবদ্ধ কোরে গেছেন। সাঁচীর ভাস্কর্যে একরকম হার্পজাতীয় (harp) বীণা দেখা যায় যার সাদৃশ্য রোমীয় তায়বে বা টিবের (Tibae) সঙ্গে

৫৬। Cf. কার্ল গ্রেইরিঞ্জার: *Musical Instruments* (1945), p. 59.
৫৭। ডাঃ বার্ণেট: *Greek Philosophy, Thales to Plato* (1948), pp. 45-46.

মেলে। অমরাবতীর ভাস্কর্যে ১৮ জন নারীসহ একটি বাদ্যযন্ত্রের নিদর্শন দেখা যায়। সেগুলি অসীরীয় (Assyrian Harp) মতো দেখতে। আর একটি বাদ্যযন্ত্রের নিদর্শন মেলে যার উল্লেখ সংস্কৃত সাহিত্যে পাওয়া যায় না, কিন্তু অসীরীয় ও ইজিপ্টের ভাস্কর্যে নমুনা মেলে। বাদ্যযন্ত্র বীণার (হার্পের) মতো দেখতে। আফ্রিকায় তাকে 'সাঙ্কো' (Sancho) বলে।[৫৮]

তিনি আরো বলেছেন পারস্যবাসীরা 'কুয়ানুন' (Quanun) নামে যে একটি বাদ্যযন্ত্র এখনও ব্যবহার করে। শততন্ত্রীযুক্ত কাত্যায়নীবীণার সঙ্গে তার সাদৃশ্য পাওয়া যায়। তাঁর অভিমত ঐ কুয়ানুনই পরে পারস্যে 'সান্তির' (Sāntir) সিতার বা সেতার বাদ্যযন্ত্রে রূপান্বিত হয়। মুসলমান যুগে রবাব, সারেঙ্গী সরোদ প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্রের প্রচলন ছিল। রবাবের মতো 'রেবেক' (Rebec) নামে একটি বাদ্যযন্ত্র য়ুরোপে প্রচলিত ছিল। মূরেরা (Moors) য়ুরোপ থেকে ঐ বাদ্যযন্ত্র স্পেনে প্রচলিত হয়। প্রবাদ যে মূরেরা রেবক বাদ্যযন্ত্রের সন্ধান পেয়েছিল আরবে ও পারস্যে। কিন্তু ভারতবর্ষে 'রেবেক' বা 'রবাব' বীণ হিসাবে প্রচলিত ছিল। প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যে এর উল্লেখ আছে। ক্যাপ্টেন ডে. এ'সম্বন্ধে বলেছেন: "Here again the Aryan origin is evident, the Rabāb being, according to old Sanskrit works, a form of Veeṇā. And it is still popular in the North of India and Afghānisthān"। তিনি বলেছেন দুই পর্দাযুক্ত বাদ্যযন্ত্র ভারত থেকে প্রাচ্যের অপরাপর স্থানে ও পাশ্চাত্যের সর্বত্র আমদানী করা হয়েছিল। পারস্যে, আরবে, ইজিপ্টে যে দু' পর্দাযুক্ত প্রাচীন 'ওবে' (Oboe) যন্ত্র ব্যবহৃত হয় তার জন্মস্থান সম্ভবত ভারতবর্ষ। তাছাড়া ব্যাগপাইপের (Bagpipe) জন্মস্থান পূর্বদেশে (?)। ক্যাপ্টেন ডে. বলেছেন: "Most of the early musical instruments remain still in use. Since the time of Muham-medan invasion, about a thousand years ago, some Arabian

---

৫৮। অনেকগুলি ভারতীয় বাদ্যযন্ত্র ছদ্মবেশে ভারতেতর দেশে বিভিন্ন নাম নিয়ে এখনো প্রচলিত আছে।—Vide স্যর এস. এম. ঠাকুর: (ক) *Short Notice of Hindu Musical Instruments* (1912), pp. III—VIII; (খ) 'যন্ত্রকোষ'।

কাত্যায়নীশিক্ষার ব্যাখ্যা করেছেন জয়ন্ত-স্বামী। এ' শিক্ষার টীকায় বলা হয়েছে: (ক) "কাত্যায়নমহর্ষিণা যৎস্পষ্টতরা কারিকা প্রতিপাদিতা", (খ) "ইতি জয়ন্তস্বামিনির্মিতব্যাখ্যানিযুতা মহর্ষিকাত্যায়নপ্রণীতা শিক্ষা সমাপ্তা"। শিক্ষার কারিকাগুলি কাত্যায়নের রচিত বোলে মনে হয়। কাত্যায়ন উদাত্তাদি বৈদিক স্থানস্বর-তিনটির প্রকৃত প্রয়োগ ও উচ্চারণপ্রণালীসম্বন্ধে আলোচনা করেছেন।

রাজেন্দ্রলাল মিত্র দুন্দুভি, মৃদঙ্গ, শঙ্খ, করতাল প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখ কোরে বলেছেন: "At Sānchi the large war drum is common The ceiling of the Mukteśvara porch has several scenes of. concerts, in most of which the central figure is represented singing to the accompaniment of a *dholaka* and cymbals. * * The conch-shell scarcely deserves to be reckoned as a musical instrument, but as it was so used, and is common a Bhuvaneśvara, it is necessary to name it"।[৬৩] অমরাবতীর ভাস্কর্যে যে হার্প বা বীণা পাওয়া যায় সেটি দেখতে অনেকটা অরফিউসের হার্পের মতো। এক নারী উপবিষ্ট হোয়ে বীণাযন্ত্র কোলে রেখে দু' হাতে বাজাচ্ছে। সাঁচী ও অমরাবতীর আর একটি ভাস্কর্যে এ' রকম আর একটি বীণা দেখা যায়। সেখানে একজন নারী কোলের ওপর বীণা রেখে দু'হাতে বাজাচ্ছে। সে বীণায় সাতটি চাবি বা কাণ[৬৪] ("seven keys, but no bars") সংযুক্ত। বীণাটি দেখতে অনেকটা খ্রীষ্টীয় ১৫শ শতকের শিল্পী মেলোজ্জো-দা-ফোর্লির (Melozzo-da-Forli) আঁকা এক স্বর্গীয় কিন্নরীর লিউট (Lute) বা বীণার মতো। ফোর্লির ছবি রোমে ভাটিকান্ মিউজিয়ামে এখনো রাখা আছে।[৬৫] তাছাড়া ঐ বীণা শিল্পী বার্তেলোম্মেও বিবরিণি (Bartolommeo Vivarini, 1474 A.D., অঙ্কিত কিন্নরীর একটি ম্যাণ্ডোলার মতো দেখতে। ম্যাণ্ডোলাটি ভেনিসের

৬৩। Cf. *Indo-Aryans* (181), Vol. I, pp. 284, 285, 289.

৬৪। সাতটি চাবি বা কাণ থাকায় সাতটি তন্ত্রী অথবা তার থাকা স্বাভাবিক বোলে মনে হয়।

৬৫। কাল গ্রেইরিঙ্গার: *Musical Instruments* (London, 1945), পুরোভাগের চিত্র দ্রঃ

মিউজিয়ামে সযত্নে রক্ষিত আছে।[৬৬] সুতরাং ভারতীয় বীণার প্রচলন ভারতের শুধু কেন, বাণিজ্যিক ব্যাপারের মাধ্যমে বিবর্তিত রূপ নিয়ে পাশ্চাত্যের সকল দেশে প্রচলিত হওয়া স্বাভাবিক।

রাজেন্দ্রলাল মিত্র সাঁচীর ভাস্কর্যে এক বাদকদলের বর্ণনা করেছেন। তিনি বলেছেন: "At Sānchi there is a corps of musicians dressed in knilts, and wearing sandals, tied to the leg by crrossed bands, very much in the same way in which the ancient Grecians fastened their sandels. Nothing simiiar to them has anywhere else been noticed in India"।[৬৭] সাঁচীর বাদকদলের মধ্যে বেণু, শিঙা ও বিভিন্ন রকমের মৃদঙ্গের নিদর্শন পাওয়া যায়। বাদকদলের মধ্যে সজীবতার লক্ষণ বেশ সুস্পষ্ট। খৃষ্টীয় ১৩শ শতকের কোণার্কের সূর্যমন্দিরের বিভিন্ন নর্তক, নর্তকী ও বাদ্যযন্ত্রের নিদর্শন অতুলনীয়। কোণার্কের জগমোহনের ভাস্কর্যে কয়েকটি মৃদঙ্গবাদ্যরতা নারীমূর্তি যেন সত্যই জীবন্ত। তাদের একটির মাথায় যুগলটিকটিকি ও বিড়ালের মতো মুখ, বামহস্ত মৃদঙ্গের উপর ন্যস্ত ও দক্ষিণহস্ত মৃদঙ্গে আঘাত করার জন্য উদ্যত। মূর্তির ভাব, গতি ও মাধুর্যের মধ্যে প্রাণের স্পন্দন সুস্পষ্ট। অপর একটি নারীমূর্তিও মৃদঙ্গবাদ্যরতা। অন্য একটি নারীমূর্তির দু'হাতে করতাল। তাছাড়া নৃত্যচ্ছন্দায়িত ও বাদ্যরত আরো অসংখ্য নারীমূর্তি আছে।[৬৮]

৬৬। Ibid., p. 76, plate XII.

৬৭। Cf. *Indo-Aryans* (1881), Vol. I. pp. 223—224.

৬৮। টি. জি. অরমুথন (T. G. Aravamuthan) *Pianos in Stone*-প্রবন্ধে বলেছেন খ্রীষ্টপূর্ব ২য় শতকে ভারতবর্ষে যেমন কোন কোন প্রাসাদে স্তম্ভশ্রেণী থাকতো এবং সেগুলি বাদ্যযন্ত্রহিসাবে ব্যবহৃত হোত, ইজিপ্টেও তাই। ভারতবর্ষে প্রস্তরনির্মিত প্রাসাদে স্তম্ভশ্রেণী সাজিয়ে পিয়ানোর সৃষ্টি করা হোত এবং সাতটি স্বরের তাতে প্রতিধ্বনিত হোত। দেবমন্দিরের নাট্যমন্দিরে বা নাট্যমণ্ডপেও ঐ ধরণের প্রস্তরের পিয়ানোর মতো বাদ্যযন্ত্রের নিদর্শন পাওয়া গেছে। বিজয়নগররাজ্যে হম্পিতে 'পম্পপতি-ঈশ্বর'-মন্দিরে ঐ ধরণের একটি প্রস্তরের বাদ্যযন্ত্র বাওয়া গেছে: In such a temple as that to Pampapatil I svara at Hampit,—tbe Vijayanagara Capital,—in which 'there are musical pillars all along the courtyard' * *।[১] তিনেভেল্লীতে শ্রীনেলাইঅপ্পর-মন্দিরেও ঐ ধরণের একটি প্রস্তরে নির্মিত পিয়ানো আবিষ্কৃত হয়েছে। দাক্ষিণাত্যে আলবর-তিরু নগরী একটি দেবমণ্ডপেও ঐ বাদ্যযন্ত্র পাওয়া গেছে। অরবমুথন্ বলেছেন: "Perhaps an investigation will unravel the bases of music as practised in the

সঙ্গীতের প্রসঙ্গে ঐতিহাসিক আবুল ফজল (Abul Fazl-I-Allami) 'আইন-ই-আকবরী'-গ্রন্থে আলোচনা করেছেন।** তিনি বীণা হিসাবে কিন্নরীবীণা, স্বরবীণা, অমৃতিবীণা, স্বরমণ্ডল, রবাব, সারেঙ্গী ও ভিন্ন ভিন্ন মৃদঙ্গ, করতালাদির উল্লেখ করেছেন॥ স্যর সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের *Music by Various Authors*-সংগ্রহগ্রন্থে প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য মনীষীদের লিখিত অনেক বাদ্যযন্ত্রের নামের উল্লেখ আছে।

এক সময়ে জল ও স্থল পথে বাণিজ্যিক ব্যাপারে বিশ্বের সকল দেশের সঙ্গে প্রাচীন ভারতের যোগাযোগ অক্ষুণ্ণ ছিল। সেদিক থেকে প্রশ্ন হওয়া স্বাভাবিক যে মুসলমান রাজত্বের আমলে এবং বিশেষ কোরে খ্রীষ্টীয় ১৪শ শতকে সুলতান আলা-উদ্-দীনের সময় পারস্যপ্রভাবের কথা ছেড়ে দিলে তার পূর্ব থেকে ভারতের বিচিত্র উপাদান যেমন ভিন্ন ভিন্ন দেশে ছাড়িয়ে পড়েছিল তেমনি ভারতের অপরাপর দেশ থেকে ভারতের মধ্যেও অনেক জিনিস আমদানী হওয়া স্বাভাবিক। বাণিজ্যিক সম্পর্কের সঙ্গে সঙ্গে ভারতের সঙ্গে সমগ্র বিশ্বের শিক্ষা ও সাংস্কৃতিক যোগসূত্র স্থাপিত হয়েছিল। সংস্কৃতির মূলকেন্দ্র আলেকজান্দ্রিয়ার মাধ্যমে প্রাচীন মেসোপটেমিয়া, ইজিপ্ট, গ্রীস, সুমেরিয়া, চ্যাল্ডিয়া, ব্যাবিলোনিয়া প্রভৃতি দেশের সঙ্গে প্রাচীন ভারতের নিবিড় সম্পর্ক ছিল। সেদিক থেকে 'সেতার' প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্র পারস্যদেশ থেকে আমদানী হওয়া স্বাভাবিক একথা চিন্তা না কোরে বরং আরব, পারস্য ও এমন কি অন্যান্য পাশ্চাত্যদেশ ভারতের কাছ থেকে ঐ সমস্ত বাদ্যযন্ত্রের সন্ধান ও ধারণা পেয়েছিল একথা ভাবা মোটেই অসমীচীন নয়। তুলনামূলক ইতিহাসের মাধ্যমে জানতে পারি আরব ও পারস্যের অনেক মনীষী ও সংগীতগুণী বিভিন্ন সময়ে ভারতবর্ষের সংস্পর্শে এসেছিলেন এবং ভারতের শিক্ষা, সংস্কৃতি ও সভ্যতার মাধুর্য দর্শনে

days of the Vijayanagar rulers".—Vive (a) *The Journal of the Music Academy*, Madras, Vol. XIV, 1943, Parts I—IV, pp. 109—116 ; (b) *The Hindu* (Madras), August. 6, 1939 (An Article on this subject by Mr. P. Sāmbamūrti,) ।

৬৯। Cf. *Ain-i-Akbari*, Vol. III (Calcutta, 1948, translated into Eng, Colonel H. S. Jarret and revised and furlher rnnatated by Sir Jadu Nath Sarkar.), pp. 263—271.

মুগ্ধ হয়েছিলেন।[১০] গ্রীসের মনীষী পীথাগোরাস ভারতে এসেছিলেন ও ভারতের বিচিত্র শিক্ষাদীক্ষা গ্রীসীয় সমাজে প্রবর্তন করেছিলেন একথা অনেক ঐতিহাসিক স্বীকার করেন। ডঃ ফার্মার (*Dr. Henry Gegorge Farmar*) *A History of Arabian Music* (1929) গ্রন্থে বলেছেন সঙ্গীত ও বাদ্যযন্ত্রের বেলায় আরব ও পারস্য যেমন রোমীয় চার্চ ও পীথাগোরাসের কাছে অনেকাংশে ঋণী তেমনি তাদের ভারতবর্ষের কাছে ঋণও যথেষ্ট পরিমাণে স্বীকার্য। তিনি আরো বলেন অল্‌-মশূদী বা আবুল হাসান (Al Masudi or Abu*l*-Hasan) 'আক্‌বর্‌-অল্‌-জমান্‌', 'মুরুজ-অল্‌-ধহব', 'কিতার-অল্‌-অওসাৎ' প্রভৃতি গ্রন্থ রচনা করেছিলেন। তিনি ছিলেন প্রসিদ্ধ আরব ঐতিহাসিক। তিনি ভারতে এসেছিলেন এবং ভারতের সভ্যতা ও সংস্কৃতির প্রভাব তাঁর উপর প্রভূত পরিমাণে পড়েছিল। ডঃ ফার্মার এ' বিষয়ের উল্লেখ কোরে বলেছেন: "Al-Mas'udi (d *ca.* 957) or Abu'l-Hasan * *. He was born at Bagdad in the last years of the third century of the *Hijra.* * * He again penetrated India, journeying from there, possibly by the Deccan, to Ceylon, Madagascar and to the coast of 'Uman. It is not improbable that he travelled as far as the Malay-archipelago and the seaboard of China. * * It is in the *Muruj-al-dhahab* (Medows of Gold) that we find a section devoted to the early history of Arabian music. * *

১০। Cf. (ক) ডাঃ রাধাকুমুদ মুখোপাধ্যায়: *Indian Shipping* (1912), pp. 121-122.

(খ) ম্যাক্‌ক্রিণ্ডিল্‌: *Ancient India*, p. 121.

(গ) ডঃ ভিন্‌সেন্ট স্মিথ্‌: *Early History of India*, pp. 404-405.

(ঘ) স্বামী অভেদানন্দ: *India and Her People* (1905-6), pp. 216—250.

(ঙ) এ্যালেন ড্যানিয়েলু: *Introduction to the Study of Musical Scales* (1943), pp. 93-94.

(চ) ডাঃ হারাণচন্দ্র চাক্‌লাদার: *Ship-building and Maritine Activity in Bengal*—'The Dawn Magazine', 1911, *Old Series*, Vol. XIV, No. 1, pp. 1-9, 21-28, 41-46, 57-62, 73-81, 117-124, 129-132.

(ছ) ডাঃ ভি. স্মিথ্‌: *Commerce of the Ancients*, Vol. II, p. 404.

and he tells us in his *Muruj'al-dhahab,* that in his other books he dealt 'fully with the question of mnsic, the various kind of musical instruments (*malahi*), dances rhythms (*turaq,* sing, *turqa*) and notes (*negham*)'. as well as the kinds of instruments used by the Creeks, Byzantnies, Syrians, Nabatacans, and the people of Sind, India, Persia, etc" ।[১১] সুতরাং আরব ও পারস্যের সঙ্গীতে যে অন্যান্য দেশের মতো ভারতীয় সঙ্গীত ও বাদ্যযন্ত্রের অনুপ্রবেশ সম্ভব একথা সহজে অনুমান করা যায়।

প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখ করা অসমীচীন নয় যে সেতারযন্ত্র নিছক ভারতীয় এই সিদ্ধান্তের সমর্থন পাই আরো অনেক সঙ্গীতজ্ঞানকুশলীর কাছ থেকে। দক্ষিণ-ভারতীয় সঙ্গীতগুণী হুলুগুর কৃষ্ণাচার্য বলেছেন: "The ancient Vīṇā was called *Saptatantrī,* as it had seven strings. The present Setār is a corrupt from of Saptatāra or Sāt-tāra as it too has the same number of chanting strings. The Vīṇā had some other names too, i.e. 'Chitrā' with seven strings and 'Vipañchi' with nine strings. The corrupt forms of Chitrā are Citarā, Sitāra and then Sitār. Chitrā became Sitāra and Saptatāra become Setār, both meaning the same" ।[১২] পাশ্চাত্য সঙ্গীততত্ত্ববিদ্ কার্ট সাচস এই মতের পক্ষপাতী। *The Rise of Music in the Ancient World-* গ্রন্থে ভারতীয় সঙ্গীতের প্রসঙ্গে মুক্তকণ্ঠে তিনি স্বীকার করেছেন: "* * the only stringed instrument in the arched harp; therefore the classical *Vīṇā,* so often mentioned in poetry and musical theory, must in antiquity have been a harp before the name passed to the present tube *zither* and eighteen

১১। ডাঃ ফার্মার: *A History of Arabian Music* (1929), pp. 165-166.

১২। Cf. হুলুগুর কৃষ্ণাচার্য: *Introduction to the Study of Bhāratiya Sangīta-Śāstra*—The Journal of the Music Academy, Madras, Vol., I, January, 4930, No. 1, p. 12.

instruments at the end of the first thousand years A.D The sound-board of leather, mentioned in several ancient sources, confirms this statement"।[৭৩] আরো অনেক ঐতিহাসিকের যুক্তিসঙ্গত সিদ্ধান্তের উল্লেখ করা যেতে পারে যে'সব থেকে প্রমাণ হয় সেতার, বেহালা, রবাব প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্রগুলি বিদেশ থেকে মোটেই আমদানী করা নয়, ভারতবর্ষ তাদের জন্মভূমি। ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী 'বেহালা'-র প্রসঙ্গে বলেছেন: "এমন হইলে বেহালা যে আমাদের ভারতবর্ষীয় যন্ত্র, তাহাতে কিছুমাত্র সন্দেহ নেই। তবে কালক্রমে জাতিভেদ ও অভিরুচিভেদে অবয়ব ভিন্ন এবং নাম ভিন্ন হইয়া পড়িয়াছে। রীজ সাহেব-কৃত এন্‌সাই-ক্লোপিডিয়ায় বেহেলার প্রথম সৃষ্টিকাল নির্ণয় নাই। পূর্বোক্ত ধনুর্যন্ত্রাদি বিষয়ক গ্রন্থকার এফ. জে. ফেটিস সাহেব তাঁহার গ্রন্থের ৯ পৃষ্ঠায় স্পষ্টরূপে পুনঃ পুনঃ স্বীকার করিয়াছেন: 'There is nothing in the West which has not come from the East'; অর্থাৎ য়ুরোপখণ্ডে এমন কিছুই নাই যাহা আসিয়া (এসিয়া—প্রাচ্যদেশ) হইতে না আসিয়াছে। এতো প্রমাণসত্ত্বে বেহালাকে আমাদের (ভারতের) যন্ত্র বলিয়া কেন না স্বীকার করি ?"[৭৪]

নারদীশিক্ষার ৭ম কণ্ডিকায় নারদ সামস্বর হিসাবে প্রথমাদির আঙ্গিক ব্যবহার ও তাদের শ্রুতি প্রভৃতির বর্ণনা করেছেন। তিনি বলেছেন,

ক্রুষ্টস্য মূর্দ্ধনি স্থানং ললাটে প্রথমস্য তু।
ভ্রুবোর্মধ্যে দ্বিতীয়স্য তৃতীয়স্য চ কর্ণয়োঃ॥
কণ্ঠস্থানং চতুর্থস্য মন্দ্রস্যোরসি তূচ্যতে।
অতিস্বারস্য নীচস্য হৃদিস্থানং বিধীয়তে॥

শ্লোকগুলির যথাযথ অর্থ আমাদের কাছে সাধারণত বিস্ময়ের বস্তু বোলে মনে হয়, কেননা ক্রুষ্টস্বরের স্থান মূর্দ্ধায়, ললাটে প্রথমের প্রভৃতি মন্তব্য বর্তমান বৈজ্ঞানিক দৃষ্টিভঙ্গীর দিক থেকে ঠিক মিল খায় না। মনে হয় সামগ-সম্প্রদায় গানে মাত্রা বা ছন্দ রক্ষা করার জন্য শরীরের বিভিন্ন

৭৩। Cf. কার্ট সাচ্‌স: *The Rise of Music in the Ancient World* (1944), p. 163.

৭৪। Cf. 'সঙ্গীতসার' (২য় সংস্করণ, ১২৮৭ সাল), পৃ' ৬৭

স্থানে স্বরের স্থান কল্পনা করেছেন। শ্লোকগুলির যথাযথ অর্থ করলে দেখা যায় ক্রুষ্টস্বরের স্থান মূর্দ্ধায় বা মস্তকে, প্রথমের ললাটে, দ্বিতীয়ের ভ্রূমধ্যে, তৃতীয়ের কর্ণে, চতুর্থের কণ্ঠে, মন্দ্রের উরদেশে ও অতিস্বার্যের হৃদয়ে। স্বরের স্থানগুলি অবশ্য কল্পিত। বেদগানের সময় স্বরগুলির প্রয়োগ বা উচ্চারণের সময় হস্তের দ্বারা ঐ নির্দিষ্ট স্থানগুলি স্পর্শ করার নিয়ম আছে, উদ্দেশ্য মনে হয় স্থানগুলির নির্দেশ দ্বারা স্বরের বা স্বরোচ্চারণের যাথার্থ্য প্রমাণ করা। তাছাড়া স্বরগুলির উচ্চারণের সঙ্গে আঙ্গুলিনির্দেশেরও নিয়ম আছে। যেমন,

> অঙ্গুষ্ঠস্যোত্তমে ক্রুষ্টোহঙ্গুষ্ঠে প্রথমঃ স্বরঃ।
> প্রাদেশিন্যাং তু গান্ধার-ঋষভস্তদনন্তরম্॥
> অনামিকায়াং ষড়্জস্তু কনিষ্ঠিকায়াং চ ধৈবতঃ।
> তস্যাধস্তাচ্চ যোন্যাস্তু নিষাদং তত্র বিন্যসেৎ॥

অঙ্গুষ্ঠের উত্তমদেশে ক্রুষ্টস্বরকে স্থাপন করা হয়। এই 'স্থাপন' বলতে 'নির্দেশ' বা সংকেত, যেমন অঙ্গুষ্ঠে প্রথম স্বর প্রভৃতি। কিন্তু অঙ্গুলিস্থাপনে শিক্ষাগুলিতে মতভেদের কারণ হোল বৈদিক শাখার অনুবর্তী অনুষ্ঠানব্যাপারে সম্প্রদায়ভেদ। বেদের এক একটি শাখা সামগানে যেমন ভিন্ন ভিন্ন সংখ্যার স্বর ব্যবহার করতো তেমনি অঙ্গুলিতে স্বরযোজনার রীতিও সামগদের ভিতর ভিন্ন ভিন্ন ভাবে ছিল।[৭৫] মাণ্ডুকীকার স্বরশাস্ত্রবিদ্ মণ্ডুক অঙ্গুলিতে স্বরস্থাপনার একটু ভিন্ন নির্দেশ দিয়েছেন। তিনি বলেছেন,

---

৭৫। মন্ত্র, প্রয়োগ, গোত্র, বেদ, রুচি প্রভৃতি ভেদে যে বিভিন্ন বৈদিক শাখাগুলির সৃষ্টি হয়েছিল একথা আগেই উল্লেখ করা হয়েছে। কাণ্বশাখার শুক্লযজুর্বেদের প্রসঙ্গে আচার্য সায়ণ ভাষ্যভূমিকায় বলেছেন তৈত্তিরীয়াখ্য কৃষ্ণযজুর্বেদ ও কাণ্বশাখার কৃষ্ণযজুর্বেদের মধ্যে পার্থক্য এলো কেন? পার্থক্য সৃষ্টি হবার কারণ মন্ত্রপাঠবিশেষ ও প্রয়োগবিশেষ: "তথাপি মন্ত্রপাঠবিশেষৈঃ প্রয়োগবিশেষৈর্মহান্ ভেদঃ। স চানুষ্ঠাতৃভেদেন ব্যবস্থিতবিষয়ত্বান্ন বিকল্প্যতে * *"। তিনি পুনরায় বলেছেন: "এবং সতি যাজ্ঞবল্ক্যেন প্রবর্তিতাঃ শুক্লযজুর্বিষয়াঃ শাখাঃ পঞ্চদশ সম্পদ্যন্তে"; অর্থাৎ একমাত্র শুক্লযজুর্বেদের পনেরটি শাখা এবং সেগুলি হোল: "কাণ্বাঃ। ১। মাধ্যন্দিনাঃ। ২। শাপেয়াঃ। ৩। স্তাপায়নীয়াঃ। ৪। কপালাঃ। ৫। পৌণ্ড্রবৎসাঃ। ৬। আবটিকাঃ। ৭। পরমাবটিকাঃ। ৮। পারাশর্যাঃ। ৯। বৈধেয়াঃ। ১০। বৈনেয়াঃ। ১১। ঔধেয়াঃ। ১২। গালবাঃ। ১৩। বৈজবাঃ। ১৪। কাত্যায়নীয়াশ্চেতি। ১৫॥"—('শুক্লযজুর্বেদকাণ্বসংহিতা',—পণ্ডিত মাধবশাস্ত্রী-সংপাদিত, চৌখাম্বা সং, কাশী, সংবৎ

বাহ্যঙ্গুষ্ঠং তু ক্রুষ্টং স্যাদ্ অঙ্গুষ্ঠে মধ্যমঃ স্বরঃ।
প্রাদেশিন্যাং তু গান্ধারো মধ্যমায়াং তু পঞ্চমঃ॥
অনামিকায়াং ষড়্‌জস্তু কনিষ্ঠায়াং তু ধৈবতঃ।
তস্যাধস্তাত্তু যোহন্যঃ স্যান্নিষাদ ইতি তং বিদুঃ॥

নারদীশিক্ষায় পঞ্চমস্বরকে বাদ দেওয়া হয়েছে, কিন্তু মাণ্ডুকীশিক্ষায় মধ্যমাঙ্গুলিতে পঞ্চমস্বরকে স্থাপন করার নির্দেশ আছে। মাণ্ডুকীতে তেমনি আবার ঋষভস্বরকে বর্জিত করা হয়েছে। নারদীশিক্ষা প্রথমস্বরকে স্থাপন করেছে অঙ্গুষ্ঠে, কিন্তু মাণ্ডুকীতে অঙ্গুষ্ঠে স্থাপিত হয়েছে মধ্যমস্বর। এই স্থাপন বা নির্দেশের মধ্যে পার্থক্যের কারণ সম্প্রদায়ভেদ তা পূর্বে বলেছি। আর একটি বিষয় লক্ষ্য করার জিনিস যে নারদী ও মাণ্ডুকী শিক্ষা উভয়েই বৈদিক ও লৌকিক স্বরগুলির পারম্পরিক স্বাতন্ত্র্য বজায় না রেখে বরং তাদের সমশ্রেণীর অন্তর্গত করেছে। যেমন মূর্দ্ধা, ভ্রু, কর্ণ প্রভৃতি স্থানে স্বরনির্দেশের প্রসঙ্গে নারদীশিক্ষা নিছক বৈদিক প্রথমাদি স্বরের উল্লেখ করেছে আর মাণ্ডুকীশিক্ষা করেছে লৌকিক স্বরগুলির উল্লেখ। এর কারণ বেশ রহস্যপূর্ণ, কেননা একথা বেশীরভাগ ক্ষেত্রে সত্য যে নারদী ও মাণ্ডুকী উভয় শিক্ষাকারের সময় বৈদিক স্বরের ব্যাপক প্রয়োগ সমাজ থেকে প্রায় লোপ পেয়েছিল, কাজেই সকল রকম নির্দেশের সময় উভয় শিক্ষা লৌকিক স্বরের উদাহরণ দিতে পারত, কিন্তু তারা তা করেনি। কাজেই মনে হয় বৈদিক স্বরের প্রয়োগ ও প্রচলন শিক্ষার যুগেও সমাজে একেবারে অচল হয় নি, অথচ সমাজের প্রবৃত্তি তখন দ্রুত পরিবর্তনের দিকে ছুটে চলেছিলো এবং সেই সন্ধিক্ষণেই উভয় শিক্ষাকারের আবির্ভাব। "প্রাদেশিন্যাং তু গান্ধারঃ" প্রভৃতি শব্দগুলির উল্লেখের পরই আবার বলা হয়েছে: "ক্রুষ্টেন দেবা জীবন্তি প্রথমেন তু মনুষ্যাঃ" প্রভৃতি। কোন্ কোন্ প্রাণী কোন্ কোন্ স্বরকে আশ্রয় কোরে বেঁচে থাকে সে' সকল স্বরের উল্লেখ করতে গিয়ে

১৯৬৫)। তাছাড়া কৃষ্ণযজুর্বেদ, সামবেদ প্রভৃতির মধ্যেও বিচিত্র শাখা ছিল। নারদীশিক্ষার "কঠকালাবপ্রবৃত্তেষু চ" প্রভৃতির পূর্বেই উল্লেখ করেছি। সুতরাং বেদপাঠ, বেদগান, বেদমন্ত্রের প্রয়োগ প্রভৃতির ব্যাপারে বৈদিক স্বরগুলির উচ্চারণ ও অঙ্গুলি প্রভৃতিতে স্বরস্থাপন বা সংকেতপ্রদর্শনেও মতভেদের সৃষ্টি হয়েছিল এবং হওয়াও স্বাভাবিক।

তাঁরা কেবল বৈদিক প্রথমাদি স্বরের উল্লেখ করেছেন, লৌকিকের কোন প্রসঙ্গ তোলেন নি। শ্রুতিনির্ধারণের বেলায়ও তাই। তাঁরা প্রথমাদি স্বরের ও সঙ্গে সঙ্গে উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত এই তিনটি স্থানস্বরের শ্রুতির পরিচয় দিয়েছেন। নারদীকার বলেছেন ক্রুষ্টস্বরকে আশ্রয় কোরে দেবতারা বেঁচে থাকেন, প্রথমস্বরে মানুষ, দ্বিতীয়ে পশু, তৃতীয়ে গন্ধর্ব ও অপ্সরা, চতুর্থে পিতৃপুরুষ ও অণ্ডজপ্রাণী, মন্দ্রে পিশাচ, অসুর ও রাক্ষস এবং অতিস্বারে স্থাবর ও জঙ্গম সকলে জীবন ধারণ করে। এখানে সামিক স্বরে বিশ্বচরাচর বেঁচে থাকে—লৌকিকে নয় একথাই স্পষ্ট ভাষায় নারদীকার উল্লেখ করেছেন : "সর্বাণি খলু ভূতানি ধার্যতে সামিকৈঃ স্বরৈঃ"। স্বরে বেঁচে থাকার অর্থ স্বর ব্যবহার করা। এ'প্রসঙ্গে একটি বিষয় উল্লেখযোগ্য যে "দেবা জীবন্তি" অথবা "চতুর্থস্বরজীবিনঃ" প্রভৃতি শব্দগুলির অন্তর্নিহিত অর্থ কি তা ঠিক-ঠিকভাবে নির্ধারণ করা কঠিন, কেননা শিক্ষাকারেরা রূপক কথা বা কাহিনীর মাধ্যমে সামিক স্বর ও প্রাণীদের মধ্যে সম্পর্কের পরিচয় দেবার চেষ্টা করেছেন যা আমাদের পক্ষে অনেক সময় দুর্বোধ্য। এমন কি টীকাকার ভট্টশোভাকর এ' শ্লোকগুলির উপর যথাযথভাবে আলোকসম্পাত করতে না পারায় তিনি পাঠকের অনুধাবনশক্তির উপর অর্থনিরূপণের দায়িত্ব ছেড়ে দিয়েছেন। কিন্তু তাহোলেও এ'কথা স্বীকার করতে হবে এই শ্লোকগুলির অন্তর্নিহিত কোন না-কোন অর্থ ও ভাব অবশ্য আছে যা অনুশীলনী বৃত্তির অভাবে আমাদের কাছে সুগম নয়।

নারদীর "অঙ্গুষ্ঠস্যোত্তমে ক্রুষ্টোহঙ্গুষ্ঠে প্রথমঃ" প্রভৃতি শ্লোকগুলি থেকে ঐতিহাসিক উপাদানের একটি ইঙ্গিত পাই এবং সে ইঙ্গিত সুস্পষ্ট হয়েছে খ্রীষ্টীয় ১ম থেকে ৩য় শতকে নন্দকেশ্বর-প্রণীত 'অভিনয়দর্পণ' ও ভরতের 'নাট্যশাস্ত্র' গ্রন্থ-দুটিতে। শার্ঙ্গদেবও 'সঙ্গীত-রত্নাকর'-গ্রন্থে নন্দিকেশ্বর ও ভরতকে অনেক বিষয়ে অনুসরণ করেছেন।

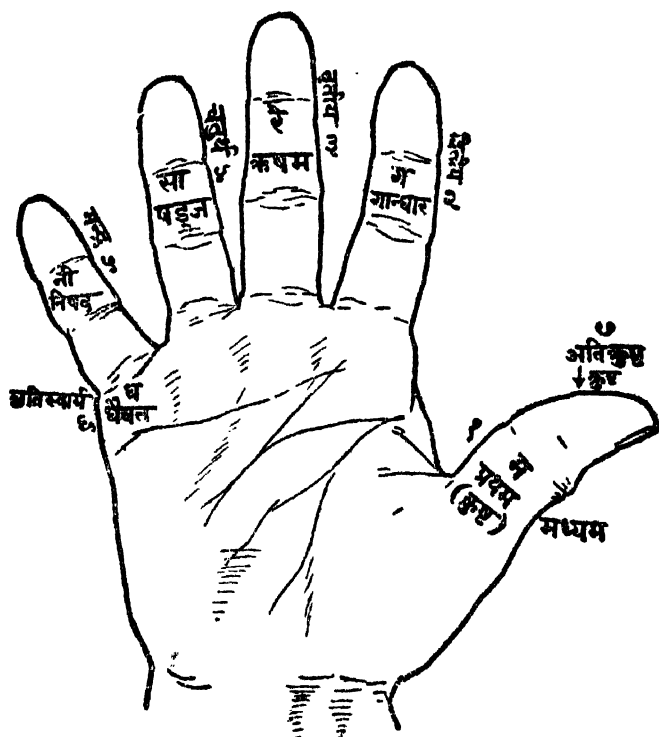
সঙ্গীতে, নৃত্যে ও নাট্যে বা অভিনয়ে মুদ্রার ব্যবহার হয়। 'মুদ্রা'-শব্দের অর্থ যা আনন্দদান করে ('মুদম্ আনন্দং রাতি দাতি')। 'মুদ্রা' রস ও ভাবের প্রকাশক। তবে নৃত্যে বা নর্তনে অঙ্গাভিনয়ের ভিতর দিয়ে ভাব ও রসের পরিবেশন করা হয়। নাট্যে বাচিক অভিনয়ই প্রধান, আঙ্গিক তার সহকারী। হস্তাঙ্গুলির বিভিন্ন সন্নিবেশ মুদ্রার বাহ্যিক রূপ। দেবদেবীর পূজায়ও ভাবের প্রকাশ হিসাবে মুদ্রার প্রচলন আছে। নৃত্যে, নাট্যে,

সঙ্গীতে এবং দেবার্চনায় মুদ্রা ভাবের উদ্বোধক। ভাবের উৎস রস। নাট্যে ও নৃত্যে গ্রীবা, চক্ষু, ভ্রূ, পদ, বক্ষ, বাহু, কটি, জঙ্ঘা প্রভৃতির বিচিত্র গতি রস এবং ভাবের প্রকাশক। নন্দীকেশ্বর নৃত্য, গীত ও অভিনয়ে ভাবপ্রকাশের আঙ্গিকের পরিচয়প্রসঙ্গে বলেছেন,

আস্যেনালম্বয়েদ্ গীতং হস্তেনার্থং প্রদর্শয়েৎ।
চক্ষুর্ভ্যাং দর্শয়েদ্ভাবং পাদাভ্যাং তালমাদিশেৎ ॥
যতো হস্তস্ততো দৃষ্টির্যতো দৃষ্টিস্ততো মনঃ।
যতো মনস্ততো ভাবো যতো ভাবস্ততো রসঃ ॥[৭৬]

মুখের দ্বারা গান, হাতের দ্বারা গানের অর্থ, চক্ষুর দ্বারা ভাব, পদদ্বারা তালের প্রকাশ করা উচিত। যেখানে হস্ত সেখানে চক্ষু বা দৃষ্টি, যেখানে দৃষ্টি সেখানে মন বা মনের গতি, যেখানে মন সেখানে ভাব এবং যেখানে ভাব সেখানেই রসের অভিব্যক্তি। এখানে মুদ্রার সার্থকতা বিশেষভাবে বলা হয়েছে। হস্তচালন বা হস্তমুদ্রার সঙ্গে পরম্পরাসম্বন্ধে সম্পর্কিত চক্ষু বা দৃষ্টি, মন, ভাব ও রস। অর্থাৎ রস থেকে ভাবের অভিব্যক্তি, ভাব অভিব্যক্ত হয় মনথেকে, মনের গতি থেকে নিয়ন্ত্রিত হয় চক্ষু বা দৃষ্টি এবং চক্ষুর সঙ্গে হস্তের নিবিড় সম্বন্ধ। হস্তের সঙ্গে পরম্পরাসম্বন্ধে রস ও ভাবের যে সম্পর্ক তা নাট্য, নৃত্য ও সঙ্গীতের ক্ষেত্রে দেখানো হয়েছে। রাগ যখন সাহিত্যের সঙ্গে মিতালী পাতিয়ে রূপায়িত হয় তখনই শিল্পী তার আন্তর রস ও রসজনিত ভাবের প্রকাশ করে মুখ, ভ্রূ ও হস্ত অথবা অঙ্গ-সঞ্চালন বা অঙ্গবিকৃতির দ্বারা। এই ভঙ্গী সঙ্গীতে মুদ্রা। মোটকথা রসকে পরিবেশন করার জন্য ভাবের, ভাবকে রূপায়িত করার জন্য মনের, মনকে ক্রিয়াশীল করার জন্য চক্ষু বা দৃষ্টির এবং দৃষ্টিকে প্রাণবান করার জন্য হস্তের তথা হস্তসঞ্চালনের প্রয়োজন। 'মুদ্রা' প্রতীক (symbol) হিসাবে মানুষের আন্তর ভাব ও রসকে বাস্তব জগতে প্রকাশ করে। মুদ্রার উদ্ভাবন বা সৃষ্টি হয় সুপ্রাচীন বৈদিক যুগে। সামগ-ব্রাহ্মণেরা বৈদিক যুগে যখন বিভিন্ন স্বরসন্নিবেশ কোরে যজ্ঞবেদীর সম্মুখে সামগান করতেন তখন মুদ্রার প্রয়োগ হোত গানে ছন্দ বা তাল এবং ভাবকে যথাযথ প্রকাশ করার জন্য। নারদী-শিক্ষার ইঙ্গিত এ'বিষয়ে পূর্বে উল্লেখ করেছি যে "অঙ্গুষ্ঠোত্তমে ক্রুষ্টো" প্রভৃতি

৭৬। Cf. 'অভিনয়দর্পণ' (পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী-সম্পাদিত, ১৩৪৪), পৃ° ১৯২০

শ্লোকে বৈদিক ক্রুষ্ট বা লৌকিক পঞ্চমস্বর অঙ্গুষ্ঠের মধ্যপ্রদেশে, প্রথমস্বর তথা মধ্যমস্বর অঙ্গুষ্ঠে, দ্বিতীয় বা গান্ধার প্রাদেশে তথা তর্জনীতে ('প্রাদেশিন্যাং তু গান্ধারঃ'), মধ্যমায় দ্বিতীয়স্বর অথবা ঋষভ, অনামিকায় চতুর্থস্বর বা ষড়্‌জ এবং কনিষ্ঠাঙ্গুলিতে অতিস্বার্য বা নিষাদের সন্নিবেশ। সামবিধানব্রাহ্মণের ভাষ্যে সায়ণাচার্য স্বরসন্নিবেশের ক্রম একটু ভিন্নভাবে দিয়েছেন। যেমন,

(১নং চিত্র) প্রত্যেক অঙ্গুলিতে স্বরসংস্থান

মুদ্রার নূতন আবিষ্কার নন্দিকেশ্বর, কোহল, স্বাষ্টিক বা নাট্যশাস্ত্রকার ভরত কেউ করেন নি, বৈদিকযুগে ঋত্বিক্ ব্রাহ্মণেরাই মুদ্রার উদ্ভাবন করেছিলেন সামগান-সম্পর্কে। নন্দিকেশ্বর[৭৭] কেবল 'অভিনয়দর্পণ' গ্রন্থেই নয়, তাঁর সুবৃহৎ 'নন্দিকেশ্বর-সংহিতা' এবং 'ভরতার্ণব' গ্রন্থ-দুটিতে নাকি মুদ্রার আলোচনা করেছেন। শিল্পাচার্য আনন্দকুমার-স্বামী *The Mirror of Gesture*-গ্রন্থে মঙ্গলাচরণে

৭৭। নন্দিকেশ্বরের কথা পূর্বে আলোচিত হয়েছে। তবে সঙ্গীতশাস্ত্রী নন্দিকেশ্বর ও 'অভিনয়দর্পণ'-রচয়িতা নন্দিকেশ্বর এক ও অভিন্ন ব্যক্তি কিনা তা যথেষ্ট আলোচনার বিষয়।

(২নং চিত্র) স্বর-অনুযায়ী অঙ্গুলিপ্রদর্শন (সামগানের গাত্রবীণা)

পর ইন্দ্র-নন্দিকেশ্বর-সংবাদে ভরতার্ণবের উল্লেখ করেছেন। ঘটনাটি এই : দৈত্যনর্তক নটশেখরের সঙ্গে নৃত্যের প্রতিযোগিতায় জয়লাভ করার জন্য ইন্দ্র নন্দিকেশ্বরের কাছে নৃত্যকলা শিখতে ইচ্ছা করেছিলেন। নন্দিকেশ্বর চার-

হাজার শ্লোকবিশিষ্ট 'ভরতার্ণব'-গ্রন্থ রচনা কোরে দেবরাজ ইন্দ্রকে শিক্ষা দেন। কিন্তু ইন্দ্র ঐ বিস্তৃত গ্রন্থ যথাযথ আয়ত্ত করতে অক্ষম হোলে নন্দিকেশ্বর 'ভরতার্ণব'-গ্রন্থ সংকলন কোরে 'অভিনয়দর্পণ' রচনা করেন। ডঃ কৃষ্ণমাচারি, ডঃ রাঘবন প্রভৃতি এ'কাহিনী অনেকটা স্বীকার করেন। ভাণ্ডারকার ওরিয়েণ্টল রিসার্চ ইনষ্টিটিউটে 'ভরতার্ণব' নামে হস্তলিখিত একখানি গ্রন্থের সন্ধান পাওয়া যায়। কোন কোন মনীষীর অভিমত সেটি নাকি 'অভিনয়দর্পণ'-প্রণেতা নন্দিকেশ্বরের রচিত নয়। যাই হোক একথা কিন্তু সত্য যে কোহল, নন্দিকেশ্বর, ভরত প্রভৃতি প্রাচীন আচার্যেরা বৈদিক সামগদের হস্ত বা অঙ্গুলিসন্নিবেশের তথা মুদ্রার নিদর্শন অনুসরণ কোরেই তাঁদের গ্রন্থে নৃত্য ও নাট্যের বিচিত্র আঙ্গিক বিকাশের পরিচয় দিয়েছেন।

সামস্বরের সন্নিবেশক দ্বিতীয় নম্বর চিত্রের মধ্যে পঞ্চম ও ষষ্ঠ হস্তকরণ-দুটি পরবর্তীকালের পতাক, অর্ধচন্দ্র ও অনেকটা হংসপক্ষ মুদ্রার সঙ্গে সাদৃশ্যে মেলে। বৈদিকযুগে সুনির্দিষ্ট নিয়মপদ্ধতি অনুসারে সামগসম্প্রদায়ের মধ্যে মুদ্রার প্রচলন ছিল এবং সে' মুদ্রা ভাষায় ও লিখনে আবিষ্কার না কোরে তাঁরা কেবল করণ-অনুসারে প্রয়োগ করেছিলেন।

মুদ্রার পরিচয় দিতে গিয়ে নন্দিকেশ্বর অভিনয়দর্পণের 'হস্তভেদাঃ' পর্যায়ে অসংযুক্ত (single) ও সংযুক্ত (double বা combined) হস্তলক্ষণ বা মুদ্রার পরিচয় দিয়েছেন: "অসংযুতাঃ সংযুতাশ্চ হস্তদ্বেধা নিরূপিতা"। 'অসংযুত' হস্তলক্ষণের ভেদসম্বন্ধে তিনি বলেছেন,

পতাকস্ত্রিপতাকোঽর্ধপতাকঃ কর্তরীমুখঃ।
ময়ূরাখ্যোঽর্ধচন্দ্রশ্চ অরালঃ শুকতুণ্ডকঃ॥
মুষ্টিশ্চ শিখরাখ্যশ্চ কপিত্থঃ কটকামুখঃ।
সূচী চন্দ্রকলা পদ্মকোশঃ সর্পশিরস্তথা॥
মৃগশীর্ষঃ সিংহমুখঃ কাঙ্গুলশ্চালপদ্মকঃ।
চতুরো ভ্রমরশ্চৈব হংসাস্যো হংসপক্ষকঃ॥
সন্দংশো মুকুলশ্চৈব তাম্রচূড়স্ত্রিশূলকঃ।
ইত্যসংযুতহস্তানামষ্টাবিংশতিরীরিতা॥'[৮]

৭৮। Cf. (ক) 'অভিনয়দর্পণ', (পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী-সম্পাদিত), ৮৯--৯২ (খ) রাজেন্দ্র-শংকর: *Symbolism of Mudrās in Hindu Dancing* (—The **Four Arts Annual, 1935** (, pp. 39—44.

পতাক, ত্রিপতাক, অর্ধপতাক, ময়ূর, অর্ধচন্দ্র, অরাল, শুকতুণ্ডক, মুষ্টি, শিখর, কপিত্থ, কটকামুখ, সূচীকলা, পদ্মকোশ, সর্পশির, মৃগশীর্ষ, সিংহমুখ, কাঙ্গুল, অলপদ্মক, চতুর, ভ্রমর, হংসাস্য, হংসপেক্ষ, সন্দংশ, মুকুল তাম্রচূড় ও ত্রিশূল এই ২৮ প্রকার অসংযুত হস্তলক্ষণভেদ। নাট্যশাস্ত্রে ২৪ রকম লক্ষণভেদের উল্লেখ আছে এবং সেগুলি পতাক, ত্রিপতাক, কর্তরীমুখ, অর্ধচন্দ্র, অরাল, শুকতুণ্ড, মুষ্টি, শিখর, কপিত্থ, কটকামুখ বা খটকামুখ, সূচী, পদ্মকোশ, সর্পশীর্ষ, লাঙ্গু (কালাঙ্গুল ?), উৎপলখদ্ম বা অলপদ্ম, চতুর, ভ্রমর, হংসাস্য, হংসপক্ষ, সন্দংশ, মুকুল, ঊর্ণনাভ, তাম্রচূড়। যেমন,

পতাকস্ত্রিপতাকশ্চ তথা বৈ কর্তরীমুখঃ।
অর্ধচন্দ্রো হ্যরালশ্চ শুকতুণ্ডস্তথৈব ॥
মুষ্টিশ্চ শিখরাখ্যশ্চ কপিত্থঃ কটকামুখঃ।
সূচ্যাস্যঃ পদ্মকোশশ্চ তথা বৈ সর্পশীর্ষকঃ ॥
মৃগশীর্ষ পরো জ্ঞেয়ো হস্তাভিনয়যোক্তৃভিঃ।
লাঙ্‌গূলোৎপলপদ্মশ্চ চতুরো ভ্রামরস্তথাঃ ॥
হংসাস্যো হংসপক্ষশ্চ সন্দংশো মুকুলস্তথা।
ঊর্ণনাভস্তাম্রচূড়শ্চতুর্বিংশদিমে করাঃ ॥[৭১]

এদের মধ্যে 'পতাকহস্ত'-মুদ্রায় অঙ্গুলিগুলি পরস্পর সংশ্লিষ্ট হোয়ে প্রসারিত ও অঙ্গুষ্ঠ কুঞ্চিত অবস্থায় থাকে। নাট্যশাস্ত্রে এই মুদ্রার বর্ণনায় সামান্য কিছু পার্থক্য আছে। অভিনয়দর্পণে আছে : "অঙ্গুল্যঃ কুঞ্চিতাঙ্গুষ্ঠঃ প্রসৃতা যদি, স পতাককরঃ" (শ্লোক) এবং নাট্যশাস্ত্রে আছেঃ "কুঞ্চিতশ্চ তথাঙ্গুষ্ঠঃ স পতাক ইতি স্মৃতঃ"(৯।১৮)। নাট্যশাস্ত্রকারের মতে পতাকলক্ষণে অঙ্গুলি-গুলির অগ্রভাগ মিলিতভাবে প্রসারিত ও অঙ্গুষ্ঠ কুঞ্চিত থাকে। শার্ঙ্গদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে (৭।১০৪-১১০) বলেছেন অঙ্গুষ্ঠ কুঞ্চিতভাবে তর্জনীমূলে সংলগ্ন হয় ও অপর অঙ্গুলিগুলি মিলিতভাবে প্রসারিত থাকে এবং সঙ্গে সঙ্গে করতল প্রসারিত হয়। হস্তলক্ষণের আবার ব্যবহারিক প্রয়োগ বা বিনিয়োগ আছে এবং সেগুলি ভাবের পরিচায়ক ও রসের দ্যোতক। সংযুতহস্তের লক্ষণভেদসম্বন্ধে অভিনয়দর্পণকার বলেছেন,

৭১। Cf. (ক) নাট্যশাস্ত্র (কাশী, ১৯২৯), ৯।৪—৭
(খ) সঙ্গীতরত্নাকর, (পুণা সং) ৮।৮০—৮২

অঞ্জলিশ্চ কপোতশ্চ কর্কটঃ স্বস্তিকস্তথা ॥
ডোলাহস্তঃ পুষ্পপুট উৎসঙ্গঃ শিবলিঙ্গকঃ।
কটকাবর্ধনশ্চৈব কর্তরীস্বস্তিকস্তথা ॥
শকটঃ শঙ্খচক্রে চ সম্পুটঃ পাশ-কীলকৌ।
মৎস্যঃ কূর্মো বরাহশ্চ গরুড়ো নাগবন্ধকঃ ॥
খট্বা ভেরুণ্ড ইত্যেতে সঙ্খ্যাতাঃ সংযুতাঃ করাঃ।
ত্রয়োবিংশতিত্যুক্তাঃ পূর্বৈর্গৈর্ভরতাদিভিঃ ॥[৮০]

অঞ্জলি, কপোত, কর্কট, স্বস্তিক, ডোলা (-হস্ত), পুষ্পপুট, উৎসঙ্গ, শিবলিঙ্গ, কটকাবর্ধন, কর্তরী, স্বস্তিক, শকট, শঙ্খচক্র, সম্পুট, পাশ, কীলক, মৎস্য, কূর্ম, বরাহ, গরুড়, নাগবন্ধ, খট্বা ও ভেরুণ্ড। ভরতও নাট্যশাস্ত্রে ২৩ প্রকার হস্তলক্ষণের পরিচয় দিয়েছেন। ডঃ আনন্দকুমার-স্বামী *The Mirror of Gesture*-গ্রন্থে এদের বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন।[৮১] অনেকের মতে সংযুক্ত-হস্তলক্ষণ ২৭, আবার কারু মতে ৩০ প্রকার। ভট্ট অভিনবগুপ্ত অসংযুত ও সংযুত লক্ষণগুলির মিলিত সংখ্যা ৬৭ প্রকার বলেছেন, কিন্তু নাট্যশাস্ত্রের মতে সর্বসমেত ৬৪ রকম হস্তলক্ষণ। মুদ্রার সংখ্যা, লক্ষণ ও প্রয়োগব্যাপারেও

৮০। (ক) Cf. 'অভিনয়দর্পণ', (পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী-সংপাদিত) ১৭২—১৭৫; (খ) নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ৯।১১—১৭, ১৮৪—২০৯; (গ) 'সঙ্গীত-রত্নাকর' (পুণা সং), ৭।৯৭—১০০, ১০১—১০৩; (ঘ) রাজেন্দ্র-সংকর: *Symbolism of Mudrās in Hindu Dancing* (—The Four Arts Annual 1935), pp. 39.

৮১। ডঃ আনন্দকুমার-স্বামী *The Relations of Art and Religion in India*-প্রবন্ধে প্রতীক ও মুদ্রাসম্বন্ধে বলেছেন: "Religious symbolism in Indian art is of two kinds, the concrete symbolism of attributes and the symbolism of of gesture, sex, and physical peculiarities. The symbolism of gesture includes the various positions of the hand known as *mudrās*; of physical pecularities, the third eye of Śiva or the elephant-head of Gaṇeśa are instances. The subject of sex-symbolism is generally misinterpreted, but, in fact, this imagery drawn from the deepest emotional experiences is a proof both of the power and truth of the art and the religion. India had not feared either to use sex-symbols in its religious art, or to see in sex itself on intimation of the Infinite (*Cf*) Bribadāraṇyaka Up,, 4. 3. 21, also 1. 4. 3-4)."—Vide *The Proceedings of ihe International Congress for the History of Religions* (1908), part II, p. 71.

মতভেদের অন্ত নেই এবং বিভিন্ন রুচি থাকার জন্ম মুদ্রালক্ষণেভেদ হওয়াও স্বাভাবিক।[৮২]

হস্তলক্ষণগুলির ঋষি, বংশ এবং বর্ণ কল্পিত হয়েছে। ভারতবর্ষের মতো আধ্যাত্মভূমিতে এ'রকম কল্পনার সার্থকতা আছে তা উল্লেখ করেছি। পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী বলেছেন: "বেদমন্ত্রের সহিত এ'বিষয়ে ইহাদিগের যথেষ্ট সাম্য আছে"।[৮৩] বৈদিকী ও তান্ত্রিকী ক্রিয়ানুষ্ঠান ও তাৎপর্যের সঙ্গে হস্তলক্ষণগুলির সাম্য ও সাদৃশ্য আছে বোলে বৈদিক উপাসনায় এবং তান্ত্রিক পূজাপদ্ধতিতে মুদ্রাগুলি সসম্মানে আসনলাভ করেছে। দেবতাদের পূজা-পদ্ধতিতে মুদ্রা বা হস্তলক্ষণগুলি রস ও ভাবের পরিবেশক। মুদ্রাগুলি পূজায় সাধকের মনোভাবের প্রকাশক বা প্রতীক। মনের বিচিত্র ভাব প্রতীকরূপ মুদ্রার সাহায্যে প্রকাশ পায়। সাধক ও পূজকগণ ভাবকে কথায় বা ভাষায় প্রকাশ করেন। বৈদিক কাল থেকে আরম্ভ কোরে আজ-পর্যন্ত সকল রকম পূজায় এবং হোমানুষ্ঠান প্রভৃতিতে মুদ্রাগুলির ব্যবহার হয় অভিব্যক্তির প্রতীক বা বাহক হিসাবে। সুতরাং মুদ্রাগুলির সৃষ্টি বৈদিক যুগেই হয়েছিল তা বলেছি এবং এদের পিছনে শিল্পপ্রতিভার সঙ্গে সঙ্গে অধ্যাত্মভাবও স্পষ্ট।

ভারতীয় নৃত্যে হস্তমুদ্রাসম্বন্ধে শুভঙ্কর সুচিন্তিতভাবে যা লিখেছেন তার কতকাংশ এখানে উদ্ধৃত করা গেল (বিশ্ববাণী, কার্তিক ১৩৬৭, ৯ম সংখ্যা থেকে)। তিনি বলেছেন: "সাহিত্যের তুলনায় নৃত্যকলার প্রকাশক্ষমতা বেশ খানিকটা সীমায়িত। ছন্দায়িত দেহভঙ্গিমায় শিল্পীকে তার উপজীব্য বিষয়টি রূপায়িত কোরে তুলতে হয়। তা সংলাপনিষিদ্ধ। আবহসঙ্গীত যদিও কিছুটা সাহায্য করে কিন্তু সেটাও গৌণ। ভারতীয় নৃত্যকলায় বিবিধ শিরকর্ম, দৃষ্টিকর্ম, গ্রীবাকর্ম ইত্যাদির বিধান আছে। লোকচরিত্রের বিশ্লেষণে মনের বিবিধ ভাবের সঙ্গে ভ্রূ-অক্ষিপুটাদির সঞ্চালনবৈচিত্র্য লক্ষ্য কোরে ভারতীয় নৃত্যে ঐ সবের সৃষ্টি।

৮২। এ'সম্বন্ধে বিস্তৃত বিবরণ পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী সম্পাদিত 'অভিনয়দর্পণ' (১৩৪৪), পৃ' ৬৭-৬৮ দ্রষ্টব্য।

৮৩। (ক) 'অভিনয়দর্পণ' (পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী-সম্পাদিত), পৃ' ৪৩
(খ) ডঃ মনোমোহন ঘোষ সম্পাদিত 'অভিনয়দর্পণ' দ্রষ্টব্য।

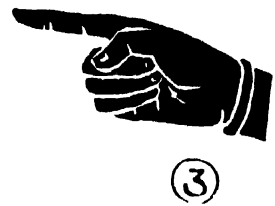
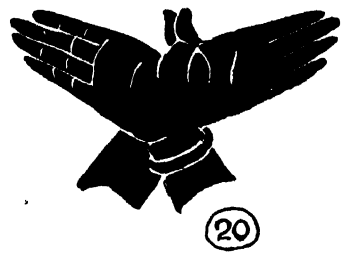
"তা সত্ত্বেও ভাব যেখানে গভীর, শুধু অঙ্গ-উপাঙ্গকর্মে বা কেবলমাত্র দেহ-ভঙ্গিমায় তা প্রকাশ করা যায় না। তাই বিভিন্ন নৃত্যকর্মকে তাদের স্বয়ং-প্রকাশ অর্থ ছাড়াও আরোপিত অর্থে অর্থবান করা হয়েছে। উদ্দেশ্য প্রকাশের সৌকর্য ও সম্পূর্ণতাসাধন। যেমন শাস্ত্রে "মীলিত"-দৃষ্টির নির্দেশ আছে অর্ধবিকশিত দৃষ্টিতে। প্রয়োগের বিধান—জপ, ধ্যান, নমস্কার, উন্মত্ততা ও সূক্ষ্মদৃষ্টিতে। জপ, ধ্যান অর্ধোন্মুক্ত দৃষ্টিতে প্রকাশ পেলেও উন্মত্ততার ভাব এ'দৃষ্টিতে কোথাও নাই, বরং আছে ক্রুরতা বা ধূর্ততার ভাব। আর ক্রুর হোলেই যে তা বোঝাবে এমন কথা বলা চলে না। তবে 'সর্পশীর্ষ'-মুদ্রা-প্রয়োগের সঙ্গে "মীলিত"-দৃষ্টি সাপের কথাই স্মরণ করিয়ে দেয়। আরো দু' একটি ধরা যাক্। উভয় পার্শ্বে মস্তক চালনাকে বলে "পরিবাহিত"-শির, ব্যবহারবিধি—মোহ, বিরহ, স্তুতি, সন্তোষ, অনুমোদন ইত্যাদিতে। এর ভিতর কয়টি "পরিবাহিত" শিরে পরিস্ফুট। "তিরশ্চীন" গ্রীবা-সম্পাদনের নির্দেশ উপরদিকে উভয়পার্শ্বে সাপের গতির মতো গ্রীবাচালনায়। অর্থ—মোটেই স্বতঃস্ফূর্ত নয়। আর সে' পরিশ্রমও আবার খড়্গচালনা হেতু। এমনি আরো বহু দৃষ্টান্ত দেওয়া চলে এবং এ' সকল দৃষ্টান্ত থেকে এ'কথাই প্রতীয়মান হয় যে ভাবের গভীরতা ও সূক্ষ্মতার জন্যই এমনি আরোপিত অর্থে নিত্যকর্মকে অর্থসম্পন্ন কোরে তোলা হয়েছে। অন্যান্য দেশের তুলনায় ভারতীয় নৃত্যের ভাবসম্পদের গভীরতা, ব্যাপ্তি ও সূক্ষ্মতা সর্বাধিক। নটরাজের তুরীয় মূর্তি ভারতবর্ষেই সম্ভব হয়েছে। অন্যান্য কোন দেশেই স্থূল বাস্তবকে ছেড়ে নৃত্যের মাধ্যমে শিল্পী দুর্জ্ঞেয় রহস্যলোক বা অন্তর্লোকের দিকে এগুতে কোন চেষ্টাই কোনকালে করেনি। সে'কারণে ভারতীয় নৃত্যে এমন সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিভাজনের প্রয়োজন অনুভূত হয়েছে। অন্য দেশে কিন্তু তা হয় নি।

"সূক্ষ্মভাবে বিশ্লেষিত হয়েছে বিশেষ কোরে গ্রীবা, দৃষ্টি প্রভৃতি অঙ্গ-উপাঙ্গ-কর্মগুলি। কিন্তু সংখ্যার দিক থেকে হস্তমুদ্রারই আধিক্য। সংযুত হস্ত ও অসংযুত হস্ত। এই মুদ্রাকে ভিত্তি করে আবার "দেবহস্ত", "দশবতারহস্ত" ও "বান্ধবহস্ত"। তা ছাড়াও আছে "নৃত্তহস্ত" ও "নবগ্রহহস্ত"। সম্প্রদায়-ভেদে এসব হস্তকর্মে সংখ্যা এবং প্রয়োগে পার্থক্য দেখা যায়। নাট্যশাস্ত্রে অসংযুত হস্তমুদ্রার (এক হাতে সম্পাদিত মুদ্রার) সংখ্যা চব্বিশ, অভিনয়দর্পণে আটাশ, সঙ্গীত-রত্নাকরে চব্বিশ ও *Mirror of Gesture*-গ্রন্থেও চব্বিশ।

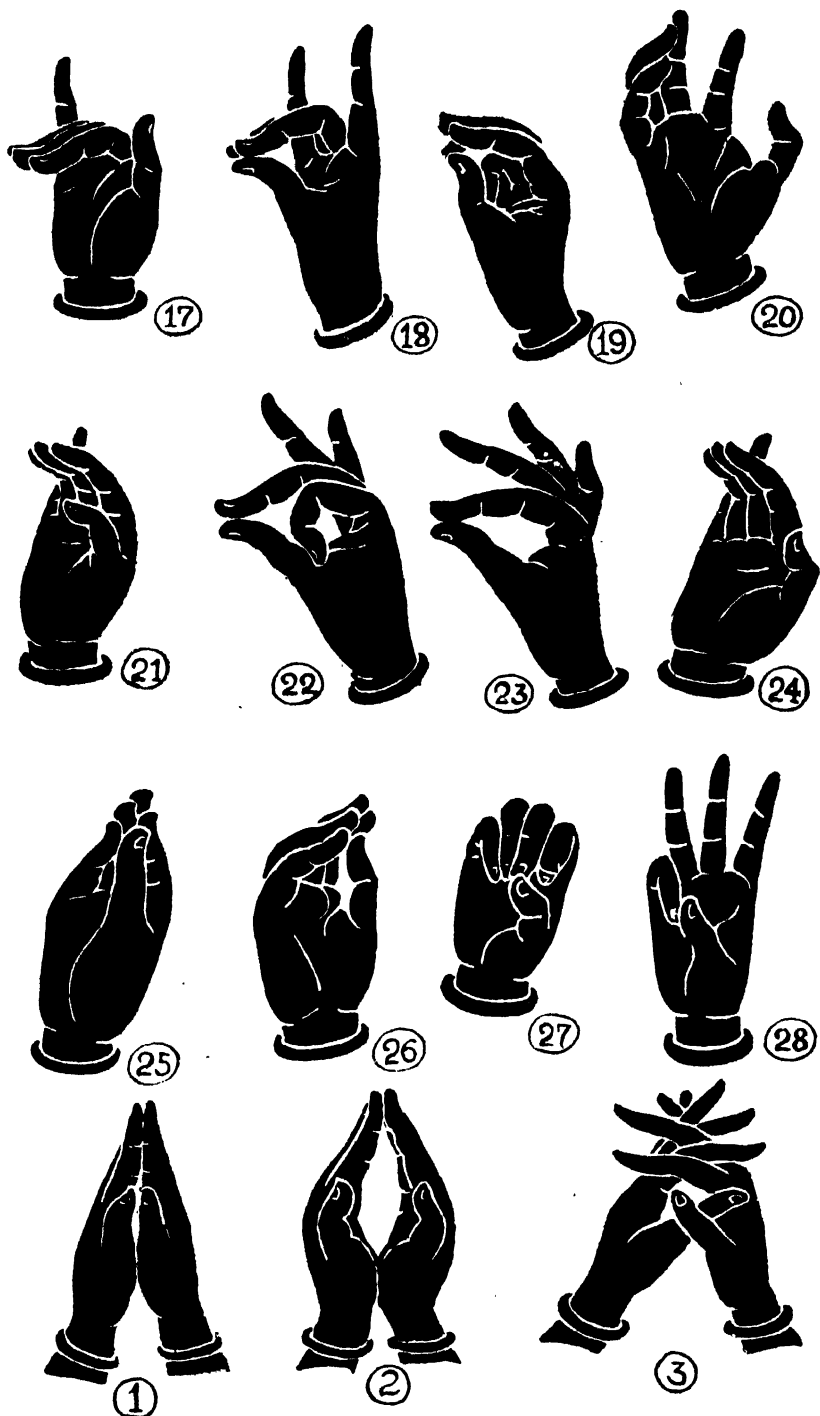
সংযুতহস্তমুদ্রা অর্থাৎ দু'হাতে যে মুদ্রা নিষ্পন্ন হয়—নাট্যশাস্ত্রে তেরো, অভিনয়-দর্পণে তেইশ, সংগীত-রত্নাকরে তেরো এবং *Mirror of Gesture*-এ সাতাশ। এ'সাতাশটি ছাড়াও আরো সাতাশটির উল্লেখ *Mirror of Gesture*-এ দেখা যায়। এসব মুদ্রার প্রয়োগবিধানে অনেকগুলি প্রতীকাত্মক আরোপিত অর্থে অর্থবান। কোথাও বা সামান্য সামঞ্জস্য আছে।

"নাট্যশাস্ত্রোক্ত চা্বিবশটি অসংযুতহস্তমুদ্রা হচ্ছে পতাক, ত্রিপতাক, কর্তরীমুখ, অর্ধচন্দ্র, অরাল, শুকতুণ্ড, মুষ্টি, শিখর, কপিত্থ, খটোমুখ, সূচী, পদ্মকোশ, সর্পশীর্ষ, কাঙ্গুল, উৎপলপদ্ম, চতুর, ভ্রমর, হংসাস্য, হংসপক্ষ, সন্দংশ, মুকুল, উর্ণলাভ ও তাম্রচুড়। সঙ্গীত-রত্নাকরের সংখ্যা আটাশ। তার মধ্যে তেইশটি নাট্যশাস্ত্রের মতোই এবং বাকী পাঁচটি—অর্ধপতাক, ময়ূর, চন্দ্রকলা, সিংহমুখ এবং ত্রিশূল। নাট্যশাস্ত্রের "উর্ণনাভ"-মুদ্রার সাক্ষাৎ পরিচয় অভিনয়-দর্পণে পাওয়া যায় না। খটকামুখ, কাঙ্গুল ও উৎপলপদ্মকের পাঠেও একটু অসামঞ্জস্য দেখিতে পাওয়া যায়। *Mirror of Gesture*-এর সাদৃশ্য পাই সঙ্গীত-রত্নাকরের সঙ্গে। সংযুতহস্তমুদ্রা নাট্যশাস্ত্রে তেরো—অঞ্জলি, কপোত, কর্কট, স্বস্তিক, কটকবর্ধমান, উৎসঙ্গ, নিষেধ, দোল, পুষ্পপুট, মকর, গজদন্ত, অবহিত ও বর্ধমান। অভিনয়দর্পণে তেইশ। দুইয়ের ভিতর সাদৃশ্য দেখা যায় মাত্র সাত আটটিতে। নৃত্তহস্তের বিধান নাট্যশাস্ত্রে ত্রিশ প্রকার, মতান্তরে সাতাশ। অভিনয়দর্পণে এই হস্তসংখ্যা মাত্র তেরো। নাট্যশাস্ত্রের নৃত্তহস্ত সংযুত ও অসংযুক্ত হস্ত থেকে পৃথক, কিন্তু অভিনয়দর্পণে ত্রয়োদশ নৃত্তহস্ত সংযুত ও অসংযুত হস্ত থেকেই গৃহীত হয়েছে। অসংযুতহস্ত থেকে ছয় (মতান্তরে পাঁচ) এবং সংযুতহস্ত থেকে সাত (মতান্তরে আট)। তাছাড়াও অভিনয়-দর্পণে ষোলটি দেবহস্ত—যথা ব্রহ্মা, শিব, বিষ্ণু, সরস্বতী, পার্বতী, লক্ষ্মী, গণেশ, কার্তিকেয়, মন্মথ, ইন্দ্র, অগ্নি, যম, নিঋতি, বরুণ, বায়ু ও কুবের। দশাবতার হস্ত—মৎস্য, কূর্ম, বরাহ, নৃসিংহ, বামন, পরশুরাম, রামচন্দ্র, বলরাম, কৃষ্ণ এবং কল্কি। তাছাড়া বান্ধবহস্ত—দম্পতী, মাতা, পিতা, শশ্রূ, শ্বশুর ইত্যাদি। জাতিহস্ত—রাক্ষস, ব্রাহ্মণ, ক্ষত্রিয়, বৈশ্য ইত্যাদি নবগ্রহ হস্তেরও বিধান আছে। শাস্ত্রকারগণের মধ্যে কেউ আবার উপরি-উক্ত সংযুত ও অসংযুত হস্তমুদ্রাগুলির পৃথক পৃথক ঋষি, বর্ণ ও বংশের কথা বলেছেন।

"এই মুদ্রাগুলির অর্থপ্রকাশের ক্ষমতার দিক থেকে বিচার করা যাক। এ'প্রসঙ্গে বলতে গেলে প্রথমে বলা দরকার যে একই মুদ্রাপ্রয়োগের নিপুনতায় বিভিন্ন অর্থজ্ঞাপক হয়। ধরা যাক 'পতাক'-মুদ্রার কথা। অভিনয়-দর্পণে বলা হয়েছে নাট্যারম্ভ, মেঘ, বন, নিষেধ, কুচস্থল, নিশা, নদী, অমরমণ্ডল, তুরঙ্গ, খণ্ডন, বায়ু, শয়ন, গমনোদ্যম, প্রতাপ, প্রসাদ, চন্দ্রালোক, ঘন-আতপ, কবাটপাটন, সপ্তবিভক্তি, তরঙ্গ, শপথ, তুষ্ণীভাব, দ্রব্যাদি স্পর্শ, আশীর্বাদ, সমুদ্র, সম্বোধন, মাস, বৎসর, বৃষ্টির দিন ইত্যাদি অর্থে 'পতাক'-হস্ত ব্যবহৃত হবে। মুদ্রার সংগঠন—করতল ও অঙ্গুলি প্রসারিত, পরস্পর-সংশ্লিষ্ট, অঙ্গুষ্ঠ ও অন্যান্য অঙ্গুলির মতো প্রসারিত ও সন্নিবিষ্ট। এই মুদ্রায় উপরের কতগুলি ভাব প্রকাশ পেতে পারে। নাট্যারম্ভ—আরম্ভজ্ঞাপক কোন চারী বা মণ্ডলের পর প্রসারিত কিংবা অর্ধপ্রসারিত দক্ষিণহস্তের 'পতাক'-মুদ্রায় বোঝা যায় যে এবার অভিনয় আরম্ভ হচ্ছে। দক্ষিণে ও বামে 'পতাক'-মুদ্রা আন্দোলিত করলে স্বতঃই প্রকাশ পায় শিল্পী নিষেধ করছে। তেমনি প্রয়োগ-কৌশলে কুচস্থল, খণ্ডন, তরঙ্গ, তুষ্ণীভাব, স্পর্শ, আশীর্বাদ ও সম্বোধনের ভাব ব্যক্ত করা চলে। কিন্তু নিশা, প্রতাপ, চন্দ্রালোক, সূর্যতাপ, প্রসাদ, সপ্তবিভক্তি, বৎসর, মাস এগুলি কি পরিস্ফুট হয় পতাকমুদ্রায়? যেভাবেই পতাকমুদ্রার প্রয়োগ করা যাক না। কেন এদের অর্থ পরিষ্কার হয় না এবং কোন কোনটিতে আদৌ করা সম্ভব নয়। কজেই এ'সব অর্থ যে সংযোজিত হয়েছে তা সহজে বোঝা যায়। উদ্দেশ্য পূর্বেই বলেছি যে নৃত্যের সীমাবদ্ধ ব্যঞ্জনাকে ব্যাপক করা। শুধু 'পতাক'-মুদ্রার বেলাতেই নয়, প্রায় প্রত্যেক হস্তমুদ্রায় এমনি আরোপিত অর্থের বিধান—তা সংযুতই হোক বা অসংযুতই হোক। 'পতাক'-মুদ্রার নির্দেশিত অর্থের মধ্যে কতকগুলি তবু স্বতঃস্ফূর্ত, কিন্তু কোন কোন ক্ষেত্রে দেখা যায় মুদ্রা আর ব্যবহার-বিধিমধ্যে কোন সংযোগন নেই, যেমন—'ভ্রমর'। মধ্যমার সঙ্গে সংযুক্ত অঙ্গুষ্ঠ, মাঝখানে বক্রতর্জনী, আর বাকী অঙ্গুলিগুলি প্রসারিত। ব্যবহারের বিধান—ভ্রমর, শুক, পক্ষ, সারস, কোকিল ইত্যাদি অর্থে। শাস্ত্রান্তরে—পদ্ম প্রভৃতি পুষ্পচয়নে, কর্ণপুর ইত্যাদিতে। কিন্তু প্রশ্ন—ভ্রমরমুদ্রায় উপরি-উক্ত পক্ষীগুলির কোনটি বোঝা যায় কি? 'হংসপক্ষ'-মুদ্রা—তর্জনী, মধ্যমা ও অনামিকা পরস্পর-সংযুক্ত ও ঈষৎ বক্রাকৃত; অঙ্গুষ্ঠ করতলসংশ্লিষ্ট এবং কনিষ্ঠা প্রসারিত। অর্থজ্ঞাপক—ষট্‌সংখ্যা, সেতুবন্ধন, নখ দ্বারা রেখাঙ্কন ইত্যাদি। 'তাম্রচূড়'—

৪। স্বস্তিক, ৬। পুষ্পপুট, ৮। শিবলিঙ্গ, ৯। কটকাবর্দ্ধন, ১০। কর্তরীস্বস্তিক. ১১। শকট, ১২। শঙ্খ, ১৩। চক্র, ১৪। সম্পুট, ১৫। পাশ, ১৬। কীলক, ১৭। মৎস্য।

১৮। কূর্ম, ১৯। বরাহ, ২০। গরুড়, ২১। নাগবন্ধ, ২২। খট্বা, ২৩। ভেরুণ্ড।
১। ব্যাঘ্র, ২। উর্ণনাভ (নাট্যশাস্ত্র ৯।১২০), ৩। বাণ (নাট্যশাস্ত্র ৯।১২১).
৪। অর্দ্ধসূচী, ৫। কটক, ৬। পল্লী।

নন্দিকেশ্বরের মতে ২৮ প্রকার 'অসংযুত' ও ২৩ প্রকার 'সংযুত' হস্তকরণ বা হস্তমুদ্রা

১। পতাক, ২। ত্রিপতাক, ৩। অর্দ্ধপতাক, ৪। কর্তরীমুখ, ৫। ময়ূর, ৬। অর্দ্ধচন্দ্র, ৭। অরাল, ৮। শুকতুণ্ড, ৯। মুষ্টি, ১০। শিখর, ১১। কপিত্থ,

১৭। মৃগশীর্ষ, ১৮। সিংহমুখ (পার্শ্ব), ১৯। কাঙ্গুল, ২০। অলপদ্ম, ২১। চতুর (পার্শ্ব),
২২। ভ্রমর, ২৩। হংসাস্য, ২৪। হংসপক্ষ, ২৫। সন্দংশ, ২৬। মুকুল,

তর্জনী বক্র, আর অঙ্গুলি চতুষ্টয় পরস্পর যুক্ত, অর্থ—কুক্কুট আদি, বক, কাক, উষ্ট্র, লিখন প্রভৃতি। এমন আরো বহু দৃষ্টান্ত দেওয়া যেতে পারে যেসব ক্ষেত্রে মুদ্রা থেকে নিষ্পাদিত অর্থের অনুমান দুঃসাধ্য। অসংযুক্ত হস্তের মতো সংযুত হস্তেরও আবার কতকগুলি মুদ্রা আছে, সামঞ্জস্য সেখানে যথেষ্ট, কাজেই অর্থজ্ঞাপন অনায়াস ও সহজ, যথা—অঞ্জলি, কপোত, পুষ্পপুটি, শঙ্খ, শিবলিঙ্গ, ত্রিশূল ইত্যাদি। অঞ্জলি—দুটি 'পতাক'-হস্ত পরস্পরসংযুক্ত, অর্থ—দেবতা ও গুরুজনদিগকে প্রণাম। কপোত—অঞ্জলি-হস্তের অগ্র ও তলভাগ যখন যুক্ত তখন অর্থ—প্রমাণ, গুরুসম্ভাষণ ও বিনয়োচিত অঙ্গীকার। পুষ্পপুট—উভয় হস্তের অঙ্গুলিগুলি পরস্পরসংশ্লিষ্ট ও ঈষৎ বক্র এবং উভয় করতল সংযুক্ত, অর্থ—আরতি, ফল প্রভৃতি গ্রহণ, অর্ঘ্যদান ইত্যাদি। শঙ্খ—বামহস্তের অঙ্গুষ্ঠ ডান হস্তে মুষ্টিবদ্ধ এবং বামহস্তের তর্জনী, মধ্যমা, অনামিকা ও কনিষ্ঠ দক্ষিণহস্তের মুষ্টির উপর সংস্থাপিত, অর্থ—শঙ্খবাদন। শিবলিঙ্গ—সম্পূর্ণভাবে প্রসারিত বামকরতলের উপর প্রসারিত অঙ্গুষ্ঠসহ মুষ্টিবদ্ধ দক্ষিণহস্ত স্থাপিত, অর্থ—শিবলিঙ্গ। ত্রিশূল—কনিষ্ঠা ও অঙ্গুষ্ঠ কুঞ্চিত এবং তর্জনী, মধ্যমা ও অনামিকা প্রসারিত, অর্থ—বিল্বপত্র ও ত্রিত্বভাব। যথোচিতভাবে প্রয়োগ করতে পারলে উপরের সব কটি মুদ্রাই স্বয়ংপ্রকাশ। 'বান্ধব', 'জাতি', 'নবগ্রহ' প্রভৃতি যে সব হস্তের কথা বলা হয়েছে সেগুলিতে দু'হাতে দুটি মুদ্রা বা কখনো কখনো দুটি মুদ্রার পর আরো দুটি মুদ্রা সম্পাদন করার বিধান এবং সে-সব মুদ্রার বিধান যে চরিত্রানুযায়ী তা বলাই বাহুল্য"।

মুদ্রার সৃষ্টি ও রূপ সম্বন্ধে পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরাও বিশেষভাবে আলোচনা করেছেন। জিন্ পৃজিলাস্কি (Jean Przyluski) বলেছেন 'মুদ্রা'-শব্দের উল্লেখ বৈদিকোত্তর সাহিত্যে পাওয়া যায়। এর সাধারণ অর্থ 'শীলমোহর'। হিন্দীভাষায় 'মুদ্রা' ও 'মুদ্রা' দু'রকম শব্দই দেখা যায়। খস্‌ভাষায় শীলমোহরের নাম 'মুনরো' (*Munro*)। সিন্ধিভাষায় বলে 'মুন্দ্রী' (*Mundrī*)। তিনি বলেছেন মুদ্রার উৎপত্তি কখন্ থেকে ও ক্যামন হোল তা নিশ্চয় কোরে বলা যায় না। মনে হয় সামগানের হস্ত ও অঙ্গুলি সঙ্কেত থেকে বৈদিকযুগে মুদ্রার সৃষ্টি এবং একথা পূর্বেও বলেছি। এফ. হোমেলের (F. Hommel) অভিমত যে অসিরীয় ভাষা 'মুসরু' (*Musarū*) থেকে 'মুদ্রা'-শব্দের সৃষ্টি হোয়ে থাকবে, কেননা মুসরুর অর্থ 'লেখা' বা

'শীলমোহর'। 'মুসক্ক'-শব্দ থেকে 'মুদ্রা'-শব্দের সৃষ্টি হয়েছে এভাবে—মুসক্ক>মুজ্‌রা>মুদ্রা। পালিভাষায় মুদ্রাকে বলা হয় 'মুদ্দা'। কিন্তু জাঙ কার (Junker), ল্যুডার্স (Luders) প্রভৃতি মনীষারা হোমেলের সিদ্ধান্ত স্বীকার করেন নি। বর্তমান হিন্দী, মারাঠী, বাঙ্গালা, কানাড়ি প্রভৃতি ভাষায় 'মুদ্রা'-শব্দের অর্থ 'টাকা' বা 'শীলমোহর'। হিন্দুস্থানীতে মুদ্রাকে মোহরও বলে। অধ্যাপক ল্যুডার্স বলেছেন খোটানে মুদ্রা তথা টাকার নাম 'মুর' এবং তা থেকেই 'মুদ্রা'-শব্দের সৃষ্টি হয়েছে বোলে মনে হয়। পাশ্চাত্য মনীষীরা বৈদিক সামগানের প্রয়োগ ও প্রকাশভঙ্গী সম্ভবতঃ বিশেষভাবে লক্ষ্য করেন নি বোলে মনে হয়। জিন্ পৃজিলাস্কির মতে মাঙ্গলিক ধর্মানুষ্ঠানে অথবা আভিচারিক কোন কর্মে 'মুদ্রা'-শব্দে হস্তভঙ্গী বোঝায়। একথা অনেকটা সঙ্গত। পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী বলেছেন: "নর্তনকলায় যেসকল হস্তভঙ্গী প্রদর্শিত হইয়া থাকে সাধারণত সেগুলিকে মুদ্রা নামে অভিহিত করা হয়। কেবল নর্তন ও নাট্যাভিনয় কেন—পৌরাণিক ও তান্ত্রিক উপাসনায়ও এই প্রকার দেবপ্রীতিকর নানারূপ হস্তভঙ্গী (মুদ্রা) ও দেহভঙ্গী ব্যবহৃত হইয়া থাকে। নর্তনমুদ্রা ও উপাসনামুদ্রার মধ্যে ব্যবহারিক রূপভেদ থাকিলেও উভয়ের মূলস্বরূপে কোন পার্থক্য নাই। মূলতঃ এই উভয় শ্রেণীর মুদ্রাই সাঙ্কেতিক মূকভাষা মাত্র"।[৮৪] জিন্ পৃজিলাস্কি কেবল তান্ত্রিক বৌদ্ধধর্মের মুদ্রার উপযোগিতার কথা বলেছেন, কিন্তু হিন্দু ও বৌদ্ধ এই উভয় তান্ত্রিক অনুষ্ঠানে যে মুদ্রার প্রচলন দেখা যায় সে' সম্বন্ধে কিছু বলেন নি। অধ্যাপক ফিনোট (L. Finot) বলেছেন 'মঞ্জুশ্রীমূলকল্প'-গ্রন্থে মুদ্রার উল্লেখ আছে[৮৫] এবং তান্ত্রিক অনুষ্ঠানে মণ্ডল, মন্ত্র, পূজা ও মুদ্রা এই চারটির অপরিহার্যভাবে প্রয়োগ আছে। পূজার অপরিহার্য অঙ্গরূপে মুদ্রার ব্যবহার সকলে স্বীকার করেন। শৈব ও বৈষ্ণবদের অনুষ্ঠানেও মুদ্রার ব্যবহার হয়। অধ্যাপক পৃজিলাস্কি বলেছেন "রামপূজাসরণি'-গ্রন্থে ও বিশেষভাবে 'নারদপঞ্চরাত্র'-গ্রন্থে তৃতীয় অধ্যায়ে ২৪ রকম মুদ্রার উল্লেখ আছে। সন্ধ্যানুষ্ঠানে সর্বদা মুদ্রার ব্যবহৃত ছিল। তিনি একথাও বলেছেন বৈদিক যুগেও মুদ্রার ব্যবহার ছিল, কেননা বৈদিক সাহিত্য-

৮৪। Cf. 'অভিনয়দর্পণ' (পণ্ডিত আশোকনাথ শাস্ত্রী-সম্পাদিত), ভূমিকা, পৃ' ॥৶০

৮৫। Cf. 'মঞ্জুশ্রীমূলকল্প', ৩২—২৪ অধ্যায়।

গুলি তার প্রমাণ। বাজসনেয়-প্রাতিশাখ্য (১।১।২১) ও পাণিনীয়শিক্ষার উল্লেখ কোরে পৃজিলাস্কি মন্তব্য করেছেন : "Going back to the Vedic. times. however, one finds the word and the gesture on one plane, and being giving the same magical or religious importance" ।[৮৬] বাজসনেয়-প্রাতিশাখ্যে ও পাণিনীয়শিক্ষায় 'হস্তেন'-শব্দে উল্লেখ হস্তভঙ্গীর প্রকাশক। যাজ্ঞবল্ক্যশিক্ষা এবং অন্যান্য বৈদিক সাহিত্যে মুদ্রার তথা হস্তভঙ্গীর উল্লেখ ও বিবরণ পাওয়া যায়।

'মুদ্রা' অর্থে তন্ত্রে দেবতাপত্নী তথা দেবীকেও বোঝায়। মাননীয় ফিনোট এ'সম্বন্ধে বলেছেন: "*Mundrā* or more usually *mahā-mudrā* has in the Tantras, besides the ordinary sense, that of *woman* when a woman is associated to the rites. For instance, in the *abhiṣeka,* the master and desciple both have their *mudrā,* and, however discreet the expression may voluntarily be, the context does not leave any doubt upon the part which these feminine assistants play. Vajravārāhī is given the name of *mahā-mudrā,* in quality of Herukā's First Wife (*agra-mahiṣī*)" । সুতরাং 'মুদ্রা' শব্দের দ্বারা টাকা, মোহর বা শীলমোহর ও হস্তভঙ্গীর মতো দেবী তথা দেবতাপত্নীও বোঝায়। তা'ছাড়া তন্ত্রে পঞ্চমুদ্রার মধ্যে চাল-কড়াইভাজাকেও মুদ্রা বলে। পরিশেষে পণ্ডিত পৃথিলাস্কি বলেছেন: "The study of the word *mudrā,* in fact, show the permanence of the tendencies which have ruled the first manifestation of Buddhist art, and through it very different of the political and economical and religious life of India may be linked together" ।[৮৭] তবে মুদ্রা কোন্ সময় প্রচলিত হোল জিন্ পৃথিলাস্কি তার কোন সঠিক বিবরণ দেন নি। প্রকৃতপক্ষে মুদ্রার সৃষ্টি বৈদিক

৮৬। Cf. V. S. *Mūlamantra*, p. 61

৮৭। Vide *Indian Culture,* Vol. II, April, 1936, pp. 715—719. Cf also (ক) এইচ, ল্যুডার্স : *Die sakischen Mūra,* SBPAW., XXXIX, p. 742, (খ) *The Pāli Text Society's English-Pāli Dictionary* SV. *muddā.* and *muddikā.,* (গ) *Mahāvāstu,* II, p. 96.

যুগে হয়েছিল তা পূর্বেই বলেছি। বিচিত্র যাগযজ্ঞের অনুষ্ঠানে ও সামগানে বিভিন্ন ভাবের প্রকাশক বা দ্যোতক হিসাবে সামগানকারীরা যে সকল হস্তভঙ্গী ব্যবহার করতেন আসলে তাদের থেকেই মুদ্রার সৃষ্টি।

নাট্যশাস্ত্রকার ভরত দুটি গ্রামের কথা বলেছেন এবং সঙ্গে সঙ্গে দুটি (ষড়্‌জ ও মধ্যম) গ্রামের শ্রুতিসংখ্যার উল্লেখ করেছেন: "অথ দ্বৌ গ্রামৌ ষড়্‌জো মধ্যমশ্চেতি। তত্রাশ্রিতা দ্বাবিংশতিঃ শ্রুতয়ঃ। যথা তিস্রোদ্বে চ চতস্রশ্চ চতস্রস্তিস্র এব চ, দ্বে চতস্রশ্চ ষড়্‌জাখ্যে গ্রামে শ্রুতি-নিদর্শনম্" (২৮।২২)। ভরত শ্রুতিগুলিকে বীণার তারের দৈর্ঘ্য বা পরিমাণ অনুযায়ী নির্ণয় করেছেন।[৮৮] প্রতিটি স্বরের শ্রুতিসংখ্যার উল্লেখ কোরে তিনি বলেছেন,

ষড়্‌জশ্চতুঃ শ্রুতির্জ্ঞেয় ঋষভস্ত্রিঃশ্রুতিঃ স্মৃতঃ।
দ্বিশ্রুতিশ্চাপি গান্ধারো মধ্যমশ্চ চতুশ্রুতিঃ॥
চতুঃশ্রুতিঃ পঞ্চমঃ স্যাৎ ত্রিঃশ্রুতির্ধৈবতস্তথা।
দ্বিশ্রুতিস্তু নিষাদঃ স্যাৎ ষড়্‌জগ্রামে স্বরান্তরে।

ভরত বলেছেন ষড়্‌জের চার শ্রুতি, ঋষভের তিন, গান্ধারের দুই, মধ্যমের চার, ধৈবতের তিন ও নিষাদের দুই শ্রুতি—মোট সাতস্বরে বাইশটি শ্রুতির সন্নিবেশ। প্রকৃতপক্ষে এক একটি স্বরের সূক্ষ্ম অনুরণন তথা কম্পন-সংখ্যা অনেকগুলি, কিন্তু কাণে যা শোনা যায় সেই শ্রবণযোগ্য সূক্ষ্ম স্বরকম্পনের নাম 'শ্রুতি'। শ্রুতির তথা সূক্ষ্মস্বরের স্থিতি স্বরে চিরদিন ছিল। বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণী ও দৃষ্টিভঙ্গী যেদিন থেকে সাঙ্গীতিক স্বরের দিকে আরোপিত হোল সেদিন সূক্ষ্ম স্বরগুলির সত্তা ও বিকাশচাতুর্যের কথা মানুষের কাছে ধরা পড়লো। কোন কোন সঙ্গীতজ্ঞানীর মতে সাতটি স্বরের মধ্যে স্বরসাম্য ও শ্রুতিসন্নিবেশ আবিষ্কারের কৃতিত্ব নাকি নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের। কিন্তু ভরতের পূর্বে শিক্ষকার নারদ পাঁচটি রসানুবিদ্ধ শ্রুতির পরিচয় দিয়েছেন যা ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাসে স্মরণীয় ব্যাপার। নারদ বলেছেন,

দীপ্তায়তা করুণানাং মৃদুমধ্যময়োস্তথা।
শ্রুতীনাং যোঽবিশেষজ্ঞো ন স আচার্য উচ্যতে॥

৮৮। প্রজ্ঞানানন্দ: 'ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস'—গ্রন্থের দ্বিতীয় ভাগে এ'সম্বন্ধে দ্রষ্টব্য।

দীপ্তা, আয়তা, করুণা, মৃদু ও মধ্যা এই পাঁচটি শ্রুতি। শ্রুতির প্রকৃতি ও কার্যকারিতাসম্বন্ধে যিনি জ্ঞানসম্পন্ন নন তাঁকে 'আচার্য'-রূপে গ্রহণ করা যায় না। নারদ 'আচার্য'-শব্দের উপর বেশী জোর দিয়েছেন, কেননা সাঙ্গীতিক সকল উপাদান ও তাদের যথাযথ প্রয়োগসম্বন্ধে যিনি সম্পূর্ণ জ্ঞানবান একমাত্র তাঁকেই বিশেষজ্ঞ ও আচার্য বলা হয়। সাঙ্গীতিক উপাদানগুলির মধ্যে নারদ শ্রুতিকে প্রধান ও একান্ত প্রয়োজনীয় বলেছেন, কারণ সঙ্গীতে রস ও রসানুগত ভাবসৃষ্টিই শিল্পীর উদ্দেশ্য। রস ও ভাব নিয়ে সঙ্গীত প্রাণবান, অন্যথা সাড়ম্বর স্বরসজ্জায় ভূষিত ও বিভিন্ন গ্রাম, মূর্ছনা, লক্ষণাদিযুক্ত হোলেও সঙ্গীতশিল্পীর অভিপ্রায় অনুযায়ী যদি রস ও ভাব সর্বসাধারণের অন্তরকে প্রেরণাদীপ্ত করতে না পারে তবে সঙ্গীতবিকাশের কোন সার্থকতাই থাকে না। তবে শিক্ষাকার নারদ লৌকিক স্বর ষড়্জাদির পরিবর্তে বৈদিক ক্রুষ্টাদি স্বরেরই শ্রুতি নির্ণয় করেছেন। তাঁর নির্দেশ থেকে মনে হয় বৈদিক গান তথা সামগানেও সূক্ষ্মস্বরসন্নিবেশের কথা সামগায়ীরা জানতেন ও তদনুযায়ী সামগানে রসসঞ্চারের জন্য শ্রুতিগুলির প্রয়োগ করতেন। কিন্তু নারদীশিক্ষা ছাড়া আর কোন শিক্ষায় ও প্রাতিশাখ্যে স্বরে শ্রুতিসন্নিবেশের কথা উল্লেখ নাই। আরো এক কথা যে নারদীর পরবর্তী নাট্যশাস্ত্রে মুনি ভরত শিক্ষাকার নারদপ্রদর্শিত দীপ্তাদি শ্রুতিকে শুধু সহায় কেন—আধার হিসাবে গ্রহণ কোরে লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বরের বাইশ শ্রুতি নির্ণয় করেছেন। সুতরাং নারদ ও ভরতের এই অভিপ্রায় যে সাত স্বরের জ্ঞানের সঙ্গে সঙ্গে তাদের সূক্ষ্মস্বর তথা শ্রুতিরও জ্ঞান অর্জন করা সকলের পক্ষে উচিত।

নারদীয়শিক্ষার পাঁচটি শ্রুতির নাম তাদের অন্তর্নিহিত রস ও ভাবের অভিব্যক্তিকে নিয়ে সার্থক। যেমন,

(১) দীপ্তা — প্রদীপ্ত তথা তেজোদীপ্ত ভাবের প্রকাশক। রৌদ্ররসের পরিণতি। রুক্ষতা বা শৌর্য-বীর্য, ভীষণতা, গাম্ভীর্য প্রভৃতি ভাবের উদ্বোধক।

(২) আয়তা — বিস্তৃতি, উদারতা, অসীমতা এবং এমন কি প্রসন্নতা প্রভৃতি ভাবের প্রকাশক। বীরসের পরিণতি।

(৩) করুণা — কোমলতা, কারুণ্য, দয়া-দাক্ষিণ্য, আবার অন্যভাবে শোকের প্রকাশক। করুণরসের পরিণতি।

(৪) মৃদু — নম্রতা, কোমলতা, প্রসন্নতা, প্রীতি, উৎসাহ প্রভৃতি ভাবের উদ্বোধক। বীররসের পরিণতি।

(৫) মধ্যা — সমতা, ধৈর্য, সংযম প্রভৃতি ভাবের প্রকাশক। অদ্ভুতরসের পরিণতি।

নাট্যশাস্ত্রে মুনি ভরত শৃঙ্গার, হাস, করুণ, রৌদ্র, বীর, ভয়ানক, বীভৎস ও অদ্ভুত আটটি রস এবং রতি, হাস বা হাস্য, শোক, ক্রোধ, উৎসাহ, ভয়, জুগুপ্সা ও বিস্ময় আটটি ভাবের পরিচয় দিয়েছেন। নাট্যশাস্ত্রে তিনি বলেছেন: "এতে হ্যষ্টৌ রসাঃ প্রোক্তা দ্রুহিণেন মহাত্মনা",—অর্থাৎ দ্রুহিণ-ব্রহ্মা তথা ব্রহ্মাভরত ক্ল্যাসিক্যাল যুগের প্রারম্ভে (খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০ শতক) তাঁর প্রণীত বা সংগৃহীত নাট্যবেদে আটটি রসের পরিচয় দিয়েছেন। রামায়ণে শুদ্ধ সাতটি জাতিরাগেও এই আট রসের লীলায়ন দেখা যায়। খ্রীষ্টীয় যুগে মুনি ভরত তাদেরই অনুসরণ করেছেন। রামায়ণে আছে,

জাতিভিঃ সপ্তভির্যুক্তং তন্ত্রীলয়সমন্বিতম্ ॥
রসৈঃ শৃঙ্গারকরুণহাস্যরৌদ্রভয়ানকৈঃ।
বীরাদিভির্রসৈর্যুক্তং কাব্যমেতদগায়তাম্ ॥

রামায়ণ তথা রামচরিতগানের সময় কুশ ও লব শুদ্ধ সাতটি জাতিরাগ সম্পূটিত কোরে গানে আট রস ও ভাব সৃষ্টি করতেন। ব্রহ্মাভরত, ব্রহ্মা বা দ্রুহিণ রামায়ণোত্তর নাট্যশাস্ত্রকার। শিক্ষাকার নারদ রস ও ভাবকে লক্ষ্য কোরে পাঁচটি শ্রুতির নামকরণ ও স্বরে তাদের সমাবেশ করেছেন। শুধু শিক্ষাকার নারদই যে 'পঞ্চশ্রুতি' (পাঁচশ্রুতি) স্বীকার কোরে স্বরের পরিপূর্ণতা সাধন করেছেন তা নয়, পরবর্তী গ্রন্থকার রাজা রঘুনাথ 'সঙ্গীতসুধা'-গ্রন্থে বলেছেন সঙ্গীতশাস্ত্রকার ও সঙ্গীতজ্ঞানী শার্দুলও পাঁচ শ্রুতি স্বীকার করতেন: "ততঃ শ্রুতিনামপি পঞ্চ * * শার্দুলমতানুসারাৎ"। শার্দুল সম্ভবত নারদের পরবর্তী গ্রন্থকার। শার্দুল যে স্বরে রস ও ভাব-অনুবিদ্ধ পাঁচটি শ্রুতি স্বীকার করেতেন তা রাজা রঘুনাথের উদ্ধৃতি থেকে জানা যায়।

খ্রীষ্টীয় ২য় শতকে মুনি ভরত নারদীয় পাঁচ শ্রুতির ভিত্তিতে লৌকিক গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশী গানের স্বরে অনুস্যূত বাইশ শ্রুতির বিশ্লেষণ করেন এবং তার প্রমাণ খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতকের সঙ্গীতগুণী শার্ঙ্গদেবের সঙ্গীত-রত্নাকরে পাওয়া যায়। ভরত বাইশ শ্রুতির নামকরণ করেছিলেন নারদপ্রদর্শিত পাঁচ শ্রুতির নামের সার্থকতায় অনুযায়ী। নারদের

পাঁচ শ্রুতির ভিত্তিতে বাইশ শ্রুতির উপযোগিতা নির্দিষ্ট, সুতরাং পাঁচশ্রুতি 'কারণশ্রুতি' নামে পরিচিত। কারণশ্রুতির অপর নাম জাতি বা জাতি-শ্রুতি। ভরতোত্তর সকল রাগের কারণ যেমন জাতি বা জাতিরাগ তেমনি পরবর্তী সকল শ্রুতির কারণও নারদপ্রদর্শিত জাতিশ্রুতি। যেমন জাতি ও ব্যক্তি—genus and species হোল কারণ ও কার্য তেমনি নারদের কারণশ্রুতি বা জাতিশ্রুতি কারণ ও পরবর্তী বাইশ শ্রুতি কার্য। সুতরাং কার্যকারণসূত্রে শ্রুতি, রাগ ও সাঙ্গীতিক অপরাপর উপাদানগুলি সঙ্গীতজগতে সম্পর্কিত।

মুনি ভরত যে পাঁচটি জাতিশ্রুতির ভিত্তিতে বাইশ শ্রুতির বিশ্লেষণ করেছিলেন সে রহস্য শার্ঙ্গদেবের কাছ থেকে জানা গেলেও অনেকে তাঁর গ্রন্থকে (রত্নাকরকে) প্রমাণিক বোলে গ্রহণ করতে অস্বীকার করেন। তাঁরা মুনি ভরতের নাট্যশাস্ত্রকে বলেন প্রমাণিক, কিন্তু শার্ঙ্গদেবকে কেন যে প্রামাণিক গ্রন্থকার বোলে স্বীকার করেন না তার কারণ বোঝা কঠিন। সমাজ চিরদিনই চলমান। একটি নির্দিষ্ট পরিবেশ বা ধারা ও রীতি কখনই কালের বুকে কোনদিন কায়েমীভাবে টিকে থাকতে পারে না, পরিবর্তন সব-কিছুরই অবশ্যম্ভাবী। যে সমাজে ভরত নাট্যশাস্ত্র সংকলন করেন তার অনেক-কিছুরই পরিবর্তন হয়েছিল খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতকের সমাজে এবং হওয়াও স্বাভাবিক। প্রাকৃতিক নিয়মে ভরতোত্তর রাগরূপে, স্বরে, রাগে ও গানের প্রকাশভঙ্গী প্রভৃতিতে বিচিত্র পরিবর্তন সাধিত হয়েছিল। শার্ঙ্গদেব তাৎকালীন সমাজের রুচি, রীতি ও পরিবেশ অনুযায়ী তাঁর সংগ্রহগ্রন্থ রচনা কোরে যশস্বী হয়েছিলেন। নাট্যশাস্ত্রও সংগ্রহগ্রন্থ। খ্রীষ্টীয় ২য় শতকে নাট্যশাস্ত্রের অনেক-কিছু উপাদান ও নিয়মাতান্ত্রিকতা পূর্ববর্তী শাস্ত্রী ব্রহ্মা বা আদিভরতের নাট্যবেদ থেকে সংগৃহীত একথা নিজেই ভরত স্বীকার করেছেন। সাঙ্গীতিক নিয়মের একটি নিজস্ব গতি ও ভঙ্গী থাকলেও যুগোপযোগী তার পরিবর্তন (new adjustment, change and addition) থাকেই চিরদিন। এমন কি খ্রীষ্টীয় ১৫শ শতক থেকে ১৮শ শতকের গোড়ার দিক পর্যন্ত রাগের রূপ, কাঠামো বা স্থায় (musical phrase) যেভাবে প্রচলিত ছিল উনবিংশ—বিংশ শতকে তার অনেক-কিছুর পরিবর্তন হয়েছিল এবং সে পরিবর্তনকে মেনে নিয়ে শাস্ত্রীয় প্রমাণের শুদ্ধিবারিতে পরিশুদ্ধ করার রীতিও তদানীন্তন সমাজে অব্যাহত ছিল। সুতরাং শার্ঙ্গদেব ভরতের নাট্যশাস্ত্রের সাঙ্গীতিক উপাদানের কিছু কিছু পরিবর্তন সাধন কোরে যুগের উপযোগী

অমূল্য গ্রন্থ 'সঙ্গীত-রত্নাকর' রচনা করেন। তাঁর রত্নাকরে নাট্যশাস্ত্রীয় নীতি ও ধারার কিছু কিছু যেমন বর্জন হয়েছে তেমনি অনেক-কিছুর আবার অনুসৃতও হয়েছে। সুতরাং শার্ঙ্গদেব নারদের পঞ্চশ্রুতি তথা জাতিশ্রুতির ভিত্তিতে যে ভরতনির্দিষ্ট বাইশ শ্রুতির বিশ্লেষণ উদ্‌ঘাটন করেছেন তা গ্রহণ করায় লাভ বই ক্ষতি নাই।

শার্ঙ্গদেব ভরতনির্দিষ্ট শ্রুতিসংখ্যা, তাদের সন্নিবেশ ও প্রকৃতি লক্ষ্য কোরে পঞ্চশ্রুতিকে জাতি অর্থাৎ 'জাতিশ্রুতি' বলেছেন। পূর্বেই উল্লেখ করা হয়েছে যে জাতি কারণ (cause) অর্থে ব্যবহৃত। শার্ঙ্গদেব বলেছেন,

দীপ্তাঽয়তা চ করুণা মৃদুর্মধ্যেতি জাতয়ঃ ॥
শ্রুতীনাং পঞ্চ তাসাং চ স্বরেষেবং ব্যবস্থিতিঃ।
দীপ্তাঽয়তা মৃদুর্মধ্যা ষড়্‌জে স্যাদৃষভে পুনঃ ॥
সংস্থিতা করুণা মধ্যা মৃদুর্গান্ধরকে পুনঃ।
দীপ্তাঽয়তে মধ্যমে তে মৃদুমধ্যে চ সংস্থিতে ॥
মৃদুর্মধ্যাঽয়তাঽখ্যা চ করুণা পঞ্চমে স্থিতা।
করুণা চায়তা মধ্যা ধৈবতে সপ্তমে পুনঃ ॥

এখানে ষড়্‌জাদি সাত স্বরে দীপ্তাদি জাতিশ্রুতির সন্নিবেশ দেখানো হয়েছে। এরপর "দীপ্তা মধ্যেতি তাসাং চ জাতীনাং ক্রমহে ভিদাঃ, তীব্রা রৌদ্রী বজ্রিকোগ্রেত্যুক্তা দীপ্তা চতুর্বিধা" প্রভৃতি শ্লোকে বাইশ শ্রুতিকে শার্ঙ্গদেব নারদনির্দিষ্ট পাঁচটি জাতিশ্রুতির অনুযায়ী ভাগ করেছেন। যেমন,

দীপ্তা	আয়তা	করুণা	মৃদু	মধ্যা
(১) তীব্রা	(২) কুমুদ্বতী	(৫) দয়াবতী	(২) মন্দা	(৪) ছন্দোবতী
(৮) রৌদ্রী,	(৯) ক্রোধা	(১০) আলাপনী	(৭) রতিকা	(৬) রঞ্জনী (রজনী ?)
(১০) বজ্রিকা	(২১) প্রসারিণী	(১৮) মদন্তী	(১২) প্রীতি	(১৩) মার্জনী
(২১) উগ্রা	(১৬) সন্দিপনী		(১৪) ক্ষিতি	(১৫) রক্ত্যা
	(১৯) রোহিনী			(২০) রম্যা
				(২২) ক্ষোভিণী

এই জাতিশ্রুতির নক্সা থেকে যেমন পাঁচটি জাতিশ্রুতির নাম ও রসের সার্থকতা নিরূপণ করা যায় তেমনি বাইশ শ্রুতি তথা ব্যক্তিশ্রুতির নামের ও রসের আবার সার্থকতা নির্ধারণ করা সম্ভব। অনেকে নাকি শ্রুতি-গুলির নামকরণের পিছনে কোন সার্থকতা খুঁজে পান না। কিন্তু আসলে শ্রুতিগুলির নাম তাদের নির্দিষ্ট রসকে নিয়ে সার্থক।

পূর্বেই বলেছি যে নারদ শিক্ষায় বৈদিক ক্রুষ্টাদি স্বরেও পাঁচ শ্রুতির অন্তর্নিবেশ দেখিয়েছেন এবং শার্ঙ্গদেব দেখিয়েছেন লৌকিক ষড়্জাদি স্বরে। নারদ বলেছেন,

> দীপ্তা মন্দ্রে দ্বিতীয়ে চ প্রচতুর্থে তথৈব চ।
>
> অতিস্বারে তৃতীয়ে চ ক্রুষ্টে তু করুণা শ্রুতিঃ॥
>
> শ্রুতয়োঽন্যা দ্বিতীয়স্থ মৃদুমধ্যায়তাঃ স্মৃতাঃ।

মন্দ্র, দ্বিতীয় ও চতুর্থস্বরে দীপ্তা, অতিস্বার (অতিস্বার্য), তৃতীয় ও ক্রুষ্টে করুণা, পুনরায় দ্বিতীয়স্বরে মৃদু, মধ্যা ও আয়তার সমাবেশ। এ'থেকে বোঝা যায় (১) মন্দ্র, দ্বিতীয় ও চতুর্থস্বরের রস ও ভাব প্রদীপ্ত ও উগ্র, সুতরাং রৌদ্র, (২) অতিস্বার্য, তৃতীয় ও ক্রুষ্টে দয়া-দাক্ষিণ্য, শোক প্রভৃতি সুতরাং করুণরস, এবং (৩) দ্বিতীয়স্বরে একত্রে মৃদু, মধ্যা ও আয়তা তথা করুণ, অদ্ভুত ও বীররসের প্রকাশ। অন্যদিকে লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বরে—

ষড়্জে—বীর, রৌদ্র ও অদ্ভুত রসের,
ঋষভে—বীভৎস ও ভয়ানকের,
গান্ধারে—করুণরসের,
মধ্যম ও পঞ্চমে—শৃঙ্গার বা হাস্যের,
ধৈবতে ও নিষাদে—বীভৎস, ভয়ানক ও করুণরসের প্রকাশ।

নারদ উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত স্থানস্বরগুলিতেও দীপ্তাদি শ্রুতির অন্তর্নিবেশ দেখিয়েছেন। যেমন,

> দীপ্তামুদাত্তে জানীয়াদ্দীপ্তাং চ স্বরিতে বিদুঃ।
>
> অনুদাত্তে মৃদুর্জ্ঞেয়া গান্ধর্বা শ্রুতিসম্পদঃ॥

উদাত্ত ও স্বরিতে দীপ্তা ও অনুদাত্তে মৃদুশ্রুতির সমাবেশ। খ্রীষ্টীয় ২য় শতকে পরীক্ষা-নিরীক্ষণ কোরে ভরত বৈজ্ঞানিক ভিত্তির উপর ভারতীয় সঙ্গীত ও সঙ্গীতের ইতিহাস প্রতিষ্ঠিত করেছেন সত্য, কিন্তু নারদের নির্দেশের

পিছনে বৈজ্ঞানিকও দৃষ্টি কম ছিল না। তারপর 'গান্ধর্বা শ্রুতিসম্পদঃ' বলতে নারদ কি বুঝেছেন তা বলা কঠিন। খ্রীষ্টপূর্ব ৬০০-৫০০ শতক থেকে খ্রীষ্টীয় ৩য়—৪র্থ শতক পর্যন্ত ভারতীয় সমাজে গান্ধর্বশ্রেণীর গান লালায়িত ছিল। গান্ধর্বগান যে গ্রন্থে বিশ্লেষণ করা হয়েছে তা 'গান্ধর্ববেদ' নামে পরিচিত। গান্ধর্ববেদসম্মত গান গান্ধর্ব বা মার্গগান। গান্ধর্ব বা মার্গশ্রেণীর স্বর ও রাগ শ্রুতির অনুগত। কিন্তু নারদ "দীপ্তামুদাত্তে,"—বৈদিক স্থানস্বর উদাত্তাদির মধ্যে শ্রুতির সমাবেশ কল্পনা করার সময় 'গান্ধর্ব' শব্দ কেন ব্যবহার করেছেন তা বোঝা কঠিন। তিনি কি ঋক্, সাম, যজুঃ ও অথর্ব এই চার বেদের বহির্ভূত পঞ্চমবেদ হিসাবে বৈদিক ও লৌকিক এই উভয় সঙ্গীতশ্রেণীকে গ্রহণ করেছেন? তাই যদি করেন তবে বৈদিক গান তথা সামগানের স্বরেও নিশ্চয় শ্রুতিকল্পনা করেছেন, অথচ কোন বৈদিক সাহিত্যে সামস্বরে শ্রুতিবিভাগের কোন সন্ধান আমরা পাই নি। 'শ্রুতি'-শব্দ এবং তার বিভাজন ও সমাবেশের প্রথম প্রসঙ্গ আমরা খ্রীষ্টীয় শতকের গোড়ার দিকে নারদীশিক্ষায় ও পরে নাট্যশাস্ত্রে পাই। নারদীশিক্ষায় শ্রুতির প্রসঙ্গ থাকায় অনেকে তাকে ভরতোত্তর যুগে খ্রীষ্টীয় ৪র্থ—৫ম শতকের গ্রন্থ বলেন। কিন্তু নারদীশিক্ষার ভাষা, বিষয়-বস্তু ও আলোচনাশৈলী থেকে শিক্ষাটিকে ভরতপূর্ব যুগে আনুমানিক খ্রীষ্টীয় ১ম শতকে লিখিত বোলে মনে হয়।

নারদীশিক্ষার "আয়তাত্বং ভবেন্নীচে মৃদুত্বং চ বিপর্যয়ে" প্রভৃতি ৭ম কণ্ডিকার ১২—১৭ শ্লোকগুলিতে দীপ্তাদি শ্রুতি বা জাতিশ্রুতির বৈদিক স্বরে সমাবেশের ইঙ্গিত পাওয়া যায়, অর্থাৎ বৈদিক স্বরের কোন্ কোন্‌টিতে দীপ্তাদি শ্রুতির নির্দিষ্ট সমাবেশ তার পরিচয় আছে। তাছাড়া পূর্বে বলা হয়েছে নারদীশিক্ষায় স্বরমণ্ডল হিসাবে গ্রাম, রাগ, মূর্ছনা, তান প্রভৃতিরও পরিচয় দেওয়া হয়েছে: "তানরাগস্বরগ্রামমূর্ছনানাং তু লক্ষণম্" (২।২), সুতরাং বৈদিক সামগান শুধু নয়, লৌকিক গান্ধর্ব ও সুসংস্কৃত অভিজাত দেশী গানের নিয়মন ও দিগদর্শনের জন্যও নারদীশিক্ষার উপযোগিতা সর্বজনস্বীকৃত।

পরিশেষে অনেকেই মনে করেন কতকগুলি প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষা এবং বিশেষ কোরে নারদীশিক্ষার রচনা বা সংকলন-কাল যখন আনুমানিক খ্রীষ্টীয় ১ম শতক তখন সঙ্গীতের সুপ্রাচীন ও বৈদিককালের আলোচনায় নারদীশিক্ষার

অন্তর্নিবেশ না থাকাই বাঞ্ছনীয় এবং ইতিহাসের আলোচনায় ক্রমিক ধারার আলোচনা হওয়া শ্রেয়। কিন্তু মনে রাখা উচিত প্রাতিশাখ্য এবং শিক্ষা-গুলি বৈদিক মন্ত্রের পাঠ ও গানকে নিয়মিত করার জন্য রচিত। প্রাতিশাখ্য বেদের প্রতিটি শাখার ব্যাকরণবিশেষ এবং শিক্ষাগুলি মন্ত্র ও গানের স্বরশাস্ত্র। সুতরাং বৈদিক গানের আলোচনায় প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাগুলির আলোচনা অপরিহার্য। বিশেষ কোরে নারদীশিক্ষায় বৈদিক ও লৌকিক উভয় গানের নিয়মনীতির নির্দেশ আছে। বৈদিক সামগানের স্বর ও প্রকৃতিসম্বন্ধেও নারদীকার আলোচনা করেছেন। তাই ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাসের প্রথম খণ্ডে প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাগুলির এবং বিশেষ কোরে নারদীয়শিক্ষার আলোচনা দেওয়া হোল বৈদিক গানের আলোচনার সুবিধার জন্য।

॥ গ্রন্থপঞ্জী (Bibliography) ॥

1. ABHEDANANDA, SWAMI :
India And Her People (1905-6)

2. ABUL FAZAL-I.ALLAMI :
Ain-I-Akbari (1948), Vols. II & III trans. by Colonel H. S. Jerrett, reveised by Sir Jadunāth Sarkar.

3. ACHARYA, P. K.:
(a) *Principle Of Indian Architecture.* (The Cultural Heritage of Indian, R. K. Mission, Vol. III).
(b) *The Origin Of Hindu Temple.* (Indian Culture. Vol. I. July, 1934).
(c) *Indian Architecture.* (Indian Culture, Vol. I, July, 1934).
(d) *Architecture Of Manasara,* Vols. III & V.

4. *ATHARVA-VEDA-SAMHITA,* Vols. I-IV (with Sāyaṇa's Commentary, Bombay 1895) edited by Shankar Pandurang Pandit.

5. *ATHARVA-VEDA-SAMHITA,* (Harvard Oriental Series, Vol. VII, 1905), edited and translated by William Dwight Whitney.

6. *AITAREYA-ARANYAKA,* (Oxford, 1909), edited by Prof. A. B. Keith.

7. AIYAR, M. S. RAMSWAMI :
(a) *The Question Of Grâmas* (Journal of the Royal Asiatic Society for Great Britain and Ireland 1936).
(d) *Sâmagāna,* (The Journal of the Music Academy, Madras Vol. V. 1934, No. 1-4).

8. AIYANGER, C. R. SRINIVASA :
The Cultural Aspect Of Indian Music and Dancing (The Cultural Heritage of India, R. K. Mission, Vol. III).

9. ALEXANDER WOOD :
The Physics Of Music, (1949).

10. *APASTAMBA-DHARMASUTRA*, (with Haradatta's *Ujjvalā*—Edited by A. Mahādeva Sāstri and Pandita-ratnam K. Rangāchārya (Govt. Oriental Library Series, *Bibliotheca Sanskrita* No. 15, Mysore, 1898).

11. *ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA* (*New Imperial Series*), Vol. XLVII.

12. ARNOLD, DR. SIR THOMAS :
The Legacy Of Islam (1938).

13. *ARSEYA-BRAHMANA*, (Calcutta, 1861), edited by A. C. Burnell.

14. *ATHARVA-PRATISHAKHYAM*—Edited by Visva-bannhu Vidyārthi Shāstri. (Punjab University, Samvat 1352).

15. BACHARACHI, A. L. :
(a) *British Music of Our Time* (Pelican Series 1946).
(b) *Musical Companion* (1949).

16. BAGCHI, DR. PROBODH CHANDRA :
(a) *Pre-Aryan and Pre-Dravidian in India* (Calcutta University, 1927).
(b) *Indian Civilization in Central Asia* (The Four-Arts Annual, 1035).
(c) *On the Diffusion of Indian Music in Ancient Times* (Uttaramandrā, Vol. I, March, 1940).

17. BANERJI, RAKHALDAS ;
(a) *History of Orissa*, Vols. I & II.
(b) *Eastern Indian School of Mediaeval Sculpture* (Archaeological Survay of India, *New Imperial Series*, Vol. XLVII, 1937).

18. BARTHOLOMEW, W. T.
Acoustics of Music, (New York, 1948).

19. BARTON, E. H. :
A Text Book of Sound, (1932)

20. BARUA, DR. BENI MADHAB:

(a) *Art as Defined in the Brāhmaṇas* (—Indian Culture, Vol. I, July, 1934).

(b) *Asoka and His Inscriptions* (1949), Pts. I ও II.

21. BASU, PRACHYAVADYARNAVA NAGENDRA NATH:

The Archaeological Survey of Mayurbhanja, Vol. I (—The Mayurbhanja State, 1911).

22. BEAL, RAV, SAMUEL:

An Examination of Chinese Buddhist Books (—International Congress of Orientalist, London, 1876).

23. BHANDARKAR, DR. D. R.:

(a) *Notes on Ancient History of India* (—Indian Calture, Vol. July, 1934).

(b) *Foreign Elements in the Hindu Population* (—Indian Antiquiry, Vol. XL., 1931).

24. BHANDARKAR, DR. R. G.:

(a) *Collected Works of R. G. Bhandarkar,* Vols. I ও II, 1928.

(b) *The Nāsik Cave-Inscriptions* (—International Congress of Orientalists, *Second Sesson,* London 1876).

25. BHATTACHARYA, BENOYTOSH:

(a) *The Indian Buddhist Iconography* (Oxford University Press, 1924).

(b) *Introduction to the Sādhanamālā,* Vol. I (1925) ও Vol. II (1923). —The Gaekward's Oriental Series, 26, 41.

26. BHATKHENDE, PANDIT VISNU NARAYANA:

(a) *A Short Historical Survey of the Music of Upper India* (Bombay, 1924).

(b) *A Comparative Study of Some of the Leading Music Systems of the 15th, 16th, 17th ও 18th, Centuries* (Bombay).

27. BISHAN SWARUP :
Konārka (1919).

28. BLOM, ERIC :
Music in England (Pelican Series, 1930).

29. BLOOMFIELD, PROF. :
(a) *Vedic Concordance* (—Harvard Oriental Series, 1906).
(b) *Religion of the Veda.*

30. BOUQUET, DR. A. C. :
Comparative Religion (Pelican Series, 1950).

31. BREASTED, JAMES HENRY :
A History of Egypt (London, 1951).

32. BUCK, PERCY C. :
History of Music (Benn's Series, 1930).

33. BUDGE, SIR E. A. W. :
Bāralām and Yewasef (London), 1923).

34. BURNELL, A. C. :
(a) *Notes on Sāmavidhana-Brāhmaṇa* (1873).
(b) *Introduction to Ārṣeya-Brāhmaṇa* (1876).

35. BURNET, DR. :
Greek Philosophy, Thales to Plato (1943).

36. CALAND, DR. W. :
Panchavimśa Brāhmaṇa (English Translation, Calcutta, 1931).

37. CALVOCORESSI, M. D. :
A Survey of Russian Music (Pelican Series, 1944).

38. CAMBRIDGE HISTORY OF INDIA, Vol. I
(Cambridge, 1922).

39. CARLETON P. :
Burried Empires (London, 1937).

40. CHAKLADER, DR. HARAN CHANDRA :
Ship-building and Maritime Activity in Bengal (—The Dawn Magazine, 1911, Old Series, Vol. XIV. No. 1.).

41. CHANDA. RAI BAHADUR RAMPRASAD:

(a) *Medaeval Indian Sculpture.*

(b) *Sind Five Thousand Years Ago* (—Modern Review. Vol. LII).

(c) *The Indus Valley in the Vedic Period* (—The Memoirs of the Archaeological Survey of India No. 31, Calcutta, 1926).

(d) *Survival of the Perhistoric Civilization of the Indus Valley* (—Memoirs of the Archaeological Survey of India, No. 41. Calcutta, 1929).

(e) *Indo-Aryan Races* (Rajshahi, 1916).

42. CHATTERJI, B. R.

Indian Cultural Influence in Combodia (Calcutta University).

43. CHATTERJEE, DR. SUNITI KUMAR:

(a) *Non-Aryan Elements in Indo-Aryan* (—Journal of the Greater India Society, Cal).

(b) *Dravidian Origins and the Beginnings of Indian Civilization* (—Modern Review, Dec. 1924).

44. CHILDE, V. GORDON:

(a) *New Light on the most Ancient East* (London, N. Y., 1934).

(b) *What Happened in History* (Pelican, 1950).

(c) *The Aryans* (London, 1926).

45. CLEMENTS, E:

Introduction to the Study of Indian Music (London) 1913).

46. COOMERASWAMY, DR. A. K.:

(a) *Dance of Siva* (Bombay, 1948).

(b) *Introduction to Indian Art* (Madras 1923).

(c) *The Part of Art in Indian Life* (—The Cultural Heritage of India, Ramakrishana Mission, Vol. III).

(d) *The Mirror of Gestures* (London).

(e) *Elements of Buddhist Iconography* (1935).

(f) *The Relations of Art and Religion in India* (—The Proceedings of the International Congress for the History of Religions, 1908).

47. Crowest, F. J.:
The Story of Music (London, 1902).

48. Count Okakura:
The Ideals of the East (1903).

49. Danielou, Allan:
(a) *Introduction to the Study of Musical Scales* (8943).
(b) *Northern Indian Music* (1949).

50. Das, Abinash Chandra.
Rigvedic India (Calcutta 1927)

51. Dasgupta, Dr. Surendranath:
A History of Indian Philosophy, Vols. I & II.

52. Davis Rhys:
Buddhism.

53. *DAWN MAGAZINE, THE* (—Founded by Satish Chandra Mukherjee), Vol. XV, Old Series, No. 6, June, 1911.

54. Day, C. R:
The Music and Musical Instruments of Souhtern India and Deccan (London, 1891).

55. Deval, K. B:
(a) *The Hindu Musical Scale and the Twenty-two Shrutis* (Poona, 1910).
(b) *Theory of Indian Music as Expounded by Somanath* (—The Sanskrit Research, Jan. & April, 1916).

56. Dikshit, Rai Bahadur K. N.:
Prehistoric Civilization of Indus Valley (Madras, 1939).

57. Dutt, Dr. Ramesh Chandra:
History of Civilization in Ancient India (London, 1893)

58. Dutt, Dr Bhupendra Nath:
(a) *Vedic Funeral Customs and Indus Valley Culture*

(—Man in India. Vols. XVI & XVII, Octo-Dec , 1936 & March-June, 1937).

(b) *FORWARD to the Rigvedic Culture of the Prehistoric Indus*, Vol. I (1946).

59. ELIOT, GRORGE:

60. *ENCYCLOPAEDIA BRITANICA* (8th & 9th Editions), Vol. XXIV.

61. FARMAR, DR. H. G:

(a) *A History of Arabin Music* (London, P929).
(b) *The Music and Musical Instruments of the Arab* (edited by Dr. Former, (London, 1915).
(c) *The Arabian Influence on Musical Theory* (London, 1925).

62. FOX-STRANGWAYS, A. H.:

(a) *The Music of Hindostan* (Oxford, 1914).
(b) *The Hindu Scale The Gāndhāra Grāma* (—Journal Asiatic Society for Great Britain and Ireland, 1935).

63. FOWKE, FRANIS:

An Extract of a Letter on the Viṇā.

64. FRENCH, Col. P. T.:

Catalogue of Indian Musical Instruments (—Tagore's 'Music by Various Authors').

65. FYZEE-RAHAMIN, ATTYA BEGAM:

The Music of India (London, 1925).

66. GANGULY, MONOMOHAN:

Orissa and Her Remains—Ancient and Mediaeval (1935).

67. GANGULY, PROF. O. C.:

(a) *Rāgas and Rāginiṣ* (1948).
(b) *Non-Aryan Contribution to Aryan Music* (—Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona. Vol. XV. 1934).

68. GARDNER, P.:

Greek Iufluence on the Religious Art of North India (—The Proceedings of the International Congress for the History of Religions. 1908).

৬৯. GARNET, LUCY M. J.:

Mysticism and Magic in Turkey (1912)

70. GREIRINGER, KARL:

Musical Instruments (edited by W. F. H. Blandford, London. 1945).

71. GHOSE, DR. BATA KRISHNA:

(a) *Aspects of Pre-Pāṇiniean Sanskrit Grammar* (—B. C. Law Volume, Pt, I, 1945).

(b) *The Aryan Problem* (—The History and Culture of the Indian People: The Vedic Age, Vol. I, 1951).

72. GHOSE, AJIT:

The Seven Wonders of Indian Art (—Hindusthan Standard, Poojā Annual. 1951).

73. GHOSH, DR, MONOMOHAN:

(a) *Prātiśākhyas and Vedic Śākhās* (—Indian Historical Quarterly, Vol. XI, Dec., 1935).

(b) *The Nāṭyaśāstra and Bharatamuni* (—Indian Historical Quarterly, Vol. Vol. VIII, June. 1932).

(c) *The Nāṭyaśāstra* (of Bharata Muni)—Translated into English, Vol. I (—Royal Asiatic Society of Bengal, Calcutta, 1951).

(d) *Abhinaya-Darpaṇa of Nāndikeśwara* (—Translated into Eng. and Annoted).

74. GOLDSTUER, PROF.:

Paṇini: His Place in Sanskrit Literature (London, 1861).

75. *GRIHYASUTRAS OF ASHAVALAYANA, SANKHYANA, GOBHILA, APASTAMBA,*

LATYAYANA, ETC.—Vide H. Oldenberg: 'Sacred Book of the East Series', Vol. XXIX-XXX.

76. GUHA, B. S.:
New Light on the Indus Valley Civilization* (—Science and Culture, Calcutta).

77. HAVELL, E. B.:
(a) *The Ideals of Indian Art* (London, 1920)
(b) *The Himālayas in Indian Art* (London, 1924).
(c) *Indian Sculpture and Painting* (London, 1908).
(d) *The Ancient and Mediaeval Architecture of India.*

78. HAUG, MARTIN:
(a) *Aitareya-brāhmaṇa of the Rigveda.*
(b) *On the Interpretation of the Veda* (—The International Congress of Orientalists. London. 1876).

79. HERAS, H.:
Further Excuvation at Mohanjo-daro (—New Review, Calcutta).

80. *HISTORY AND CULTURE OF THE INDIAN PEOPLE: THE VEDIC AGE*
(1651), Vol. I. (Edited by Dr. R. C. Majumder).

81. HOPKINGS, E. O.:
Epic Mythology (Strassburg, 1915).

82. ILLING, ROBERT:
A Dictionary of Music (1950),

83. *INDIAN CULTURE*, Vol. IV, Oct. 1937.

84. *INDIAN CULTURE*, Vol, II April, 1936.

85, *INDIAN ANTIQUIRY*, (1864)

86. *INDIAN HISTCRCAL QUARTERLY*, Vol. XII.

87. *INDIAN HISTORICAL QUARTERLY*, Vol. XI, Dec., 1935.

88. *INDIAN HISTORICAL QUARTFRLY*, Vol. VIII, March, 1932.

89. JONES, SIR WILLIAM:
On the Musical Modes of the Hindoos (Calcutta).

90. *KATYAYANA-SRAUTA (OR KALPA)—SUTRA* (with a Commentary by Karkāchārya)—Edited by Vyākaraṇāchārya Pandit Madanmohan Pāthaka (*Chowkhamba Sanskrit Series*, Nos. 68-80, 92, 98, 132. Banaras, 1908).

91. *KAUSITAKI-BRAHMANA* (Calcutta, 1861), Edited by E. B. Cowell.

92. KEITH, PROF. A. B.:
(a) *Religion and Philosophy of the Veda and Upanishad* (Harvard Oriental Series, 1925).
(b) *The Vedic Mahāvrata* (—The Proceedings of the Third International Congress for the History of Religions, 1908).
(c) *The Sanskrit Drama* (Oxford, 1924).
(d) *Pāṇini and the Veda* (—Indian Culture, Vol. II, April, 1936).
(e) *The Aryans and Indus Valley Civilization* (—Ojha Volume, Section I).

93. KRISHNAMACHARAIR, DR. M.:
A History of Classical Sanskrit Literature (Poona, 1937).

94. KRISHNA, RAO. H. P.:
The Indian Music Journal Vol. I & II (1912-13).

95. KRISHANACHARYA, HULUGUR:
Introduction to the Study of Bhāratiya Śāngit-Sāstra (—The Journal of the Music Academy, Madras, Vol. I, Jan., 1930).

96. LAHA, DR. B. C.:
(a) *B. C. Law Volume*, pt. I (1945).
(b) *Buddhistic Studies* (1931).
(c) *The Vangas* (—Indian Culture, Vol. I, July, 1934)
(d) *Tribes in Ancient India* (1943).

97. LAKSMAN-SWARUP, DR.

(a) *Nighantu and the Nirukta* (1921).
(b) *The Rigveda and Mohenjo-daro* (—Indian Culture vol. iv, Octo, 1937).
(c) *Proceedings on the All-India Oriental Conference,* vol. viii.

98. LANE, E. W.:

Account of the Manners and Customs of the Modern Eqyptians (1896).

99. LAW, DR. N. N.:

Mohenjo-daro and Indus Civilisation (—Indian Historical Quarterly, vol. viii).

100. MAC-CKINDLE:

Ancient India.

101. MACDGWELL, E.:

Critical and Historical Essays (London, 1912).

102. MACKEY, E. J. H.:

(a) *Farther Excavations at Mohenjo-daro,* vols. I & II (Delhi, 1938).
(b) *The Indus Civilization* (London. 1935).

103. MACKDONELL, PROF. A. A.:

(a) *Sanskrit Literature.*
(b) *Vedic Mythology* (Strassburg, 1897).
(c) *Buddhist Religious Art* (—The Proceedings of the International Congress for the History of Religions, pt. II, 1908).

104. *MAHAVASTU*, Vol. II.

105. MAHIRCHAND, BHIRUMAL:

Mohenjo-daro (Karachi, 1933).

106, MAZUMDAR, MANI GOPAL:

Exploration of Sind (—Memoirs of Archæological Survey of India, No. 48, Delhi, 1934).

107. MAZUMDAR, DR. R. C.:
Champā.

108. MACLOM, SIR JOHN:
History of Persia.

109. MILLER, D. C.:
The Science of Musical Sounds (1922).

110. MARSHALL, SIR JOHN:
Mohenjo-daro and the Indus Civilization. Vols. I-III (London, 1931).

111. MAX MüLLER, PROF.:
(a) *Indian Philosophy* (1912).
(b) *Ancient Sanskrit Literature* (London, 1890).
(c) *Introduction to the Rigveda-Prātiśākhya* (1896)—Translated into English By Dr. B. K. Ghose (—Indian Historical Quaterly, Vol. III, Sept. 1921).
(d) *Sacred Book of the East*, Vols. I & II (Translated by George Bühler, 1898).
(e) *Gifford Lectures* (1889).

112. MITRA, HARIDAS:
Sadāśiva-Worship in Early Bengal: A Study in History, Art and Religion (—The Journal and Proceeding, Asiatic Society of Bengal, New Series, Vol. XXIX, 1933)

113. MITRA, MIRA:
Musical Instruments of India (—Hindusthan Standard, 5th Octo. Sunday Number, 1952).

114 MITRA RAJENDRALAL:
(a) *Antiquities of Orissa,* Vols. I & II.
(b) *Indo-Aryans,* Vols. I & II (Calcutta, 1881).

115. MOOKHERJEE, DR. RADHA KUMUD:
(a) *Hindu Civilisation* (2nd edition, 1950).
(b) *Indian Shipping* (1912).

116. MUIR, J. :
Original Sanskrit Texts, Vol. I.

117. MUKHRJEE, PROBHAT KUMER :
Indian Literature in China and the Far East (1931).

118. NAG, DR. KALIDAS :
(a) *India and the Pacific World* (Calcutta, 1941).
(b) *Chinese Sculpture and Pictorial Traditions* (—Mahābhodi Journal, Octo., 1938).

119. NARASIMHACHARY, V, V. :
The Early Writers on Music (—Journal of Music Academy, Madras, 1930, Vol. I. No. 2 @ Vol. II, No. 2).

120. *NIRUKUTA OF YASKA*—(with the Commentary of Durgāchārya), Poona 19221-26 and edited by V. K. Rājavade.

121. *NIKUKTA*—Translated into English by Dr. L. Swarūp, Vols. 1 & II (Lahore).

122. *NOTES ON THE TAITTIRYA-PRATISAKHAYA* (with a Commentary. *Tribhāṣyaranta* 1868)—Edited by William D. Whitney.

123. O'LEARY, DE LACY :
Arabic Thought and Its place in History.

124. *PALI TEXT SOCIETY'S ENGLISH-PALI DICTIONARY.*

125. PANCHAMASARA-SAMHITA OF NARADA
(—Asiatic Society of Bengal MS No. 5040).

126. PARRSONS, EDWARD ALEXANDER :
The Alexandrian Library (—Cleaver-Hume Press Ltd. 1952).

127 : PARRY, DR. C. HUBERT H. :
The Evolution of the Art of Music (1923).

128, PATERSON, J, D. :
On the Grāmas of Musical Scales of the Hindus.

129. PERCY BROWN :
(a) *Indian Architecture* (2nd edition. Bombay).
(b) *Indian Paintaing* (—Heritage of India Series).
(c) *Visualised Music* (—Young Men of India. May. 1918).

130. PETRIE, SIR FLINDERS :
(a) *Mahenjo-daro* (Ancient Egypt. London).
(b) *Religion and Concienre in Ancient Egypt* (London, 1929).

131, PIGGOT, STUART :
(a) *A New Prehistoric Ceramic from Beluchistān* (—'Ancient India'—Bulletin of the Archæological Survey of India. No. 3. Jan. 1947).
(b) *The Chronology of Prehistory North-West India* (—Bulletin of the Archæological Survey of India. No. 8. Jan., 1950).
(c) *Prehistoric India* (Pelican Series. 1950).

132. PLUMPTRE, REV. E H ;
Music of the Bible (The Bible Eductor, Vol. I).

133. POPLEY, H. A. :
The Music of India (—The Heritage of India Series. 1921).

134 PRAJNANANANDA, SWAMI :
The Forgetten Chapter of Indian Music (—Hindusthan Standard, Poojā Annual. 1950).

135. PRAN NATH, DR, :
(a) *The Scripts of the Indus Valley Seals* (Illustrated). Pts. I & II (—Indian Historical Quarterly. Vol. VII, *Supplementary*, pp. 1-52, and Vol. VIII, *Supplementary*, pp. 1-32).
(b) *Sumero-Egyptian Origin of the Aryans and the Rigveda* (—Journal of the Banaras Hindu University, Banaras).

136. PRZYLUSKI, DR. JEAN :
Mudrā (—Indian Culture. Vol. II. April, 1936).

137. PUSALKAR, DR. :
Indus Valley Civilization (—The History and Culture of ths Indian People: The Vedic Age, Vol. I. 1951).

138. *QUARTERLY JOURNAL OF THE ANDHRA HISTORICAL RESEARCH SOCIETY, THE*, Vol. III. 1928.

139. RADHAKRISHNAN, DR. S. :
(a) *Eastern Religion and Western Thought* (2nd edition, 1940).
(b) *Indian Philosophy*, Vols. I and II (1940).
(c) *India and China*.

140. RAMCHANDRA, N. S. :
The Rāgas of Karnātic Music (Madras, 1938).

141. RAGHAVAN, DR. V. :
Some Names in Early Sangit Literatures (—The Journal of the Music Academy, Madras, Vol. III, 1952, Nos. 1 ও 2, 3 ও 4 ; Vol. IV, 1933, Nos. 1-4).

142. RAJENDRA-SHANKAR :
Symbolish of Mudrās in Hindu Dancing (—The Four Arts Annual, 1935).

143. RAO, GOPINATH :
Hindu Iconography (Travancore, 1924).

144. RAY CHOUDHURY, DK, S. N. :
Political History of Ancient India (Calcutta University, 1948).

147. *RIGVEDA-PRATISAKHYA*—With the Commentary of Uvata, (edited by Mangal Deva Śāstri, M. A., D. Phil.), Vol. III (English Trans., Lahore, 1937), ও Vol. II (Alahabad, 1931).

146. *RIGVEDA-SAMHITA*—
(a) Poona ed., 1933.
(b) With the Commentary of Sāyaṇa, Vol. I-VIII (Bombay, 1810).

(c) Hindi edition with Sayana-bhāṣya (Moradabad ed., 1907).

149. *RIKTANTRAM: A PRATISAKHYA OF THE SAMAVEDA*—With *Riktantravritti* and *Samaveda-svaranukramani*—critically edited by Pandit Surya Kanta Sastri, M A., M. O. L. (Lahore, 1933).

148. RISLEY, H. H. :
The People of India (2nd. edition, London, 1915).

149. ROWBOTHAM, J. F. :
History of Music (London).

150. ROWLINSON, H. G. :
India in Europian Literature and Thought (—Legacy of India Series).

151, SACHS, CURT :
(a) *The Rise of Music in the Ancient World* (London,) 1944).

152. *SAMAVEDA-SAMHITA*—With the Commentary of Sāyana and edited by Pandit Satyavrata Sāmashrami (Bibliotheca Indica. Calcutta 1898), Vols. 1-5.

153. *SAMAVIDHANA-BRAHMANA*—Edited by Prof. A.C. Burnell (London, 1873).

154. *SAMHITOPANISHAD-BRAHMANA* (Mangalore, 1876).

155. SANKARANANDA, SWAMI :
Rigvedic Culture of the Prehistoric Indus, Vol. I (Calcutta, 1943). and Vol. II (Calcutta, 1944).

156. SANKARA BHATTA, LAKSMANA :
The Mode of Singing of Sama-Gāna (—The Poona Orientalist, Vol. IV, July, 1937).

157. *SANKHYANA-ARANYAKA* (London, 1908)—Translated by Prof. A. B. Keith.

158. SARKAR, SIR JADU NATH :
(a) *India Through Ages* (1951).
(b) *Studies in Mughal India* (1909).

159. SARKAR, S, C,:

Some Aspects of the Earliest Social History of India (London, 1928).

160. SASTRI, DR. HIRANANDA :

(a) *A Guide to Elephanta* (1934).
(b) *The Origin and Cult of Tārā.*

161. SASTRI, M. SESAGIRI :

Descriptive Catalogue of the Govt. Oriental MSS. in the Madras Library, Vol. I, Pt. 1.

162. *SATAPATHA-BRAHMANA* (London, 1806)—Edited by Prof. A. Weber.

163. SAYACE, DR.:

Hibbert Lecture (1887).

164. SEN SASTRI, PANDIT KSHITI MOHAN :

Music in the Vedic Age (—The Four Arts Annual 1935).

165. SIRKAR, DR. DINESH CHANDRA :

Entry of Buddhism in China (—Mohabodhi Journal, April-June, 1942).

166. SIVAPADA-SUNDARAM, S.:

The Saiva School of Hinduism (Landon, 1835).

167. SMITH, VINCENT :

(a) *Commerce of the Ancients*, Vol. II.
(b) *Early History of India,*

168. SRAUTA-SUTRA OF APASTAMBA;

(—Belonging to the Taittirya Samhita, with the Commentary of Rudradutta)—Edited by Dr. Richard Garbe, Vols. I & II (Calcutta, 1882).

169. SRINIVASAN, R. :

Indian Music of South (Madras, 1923).

170. STIRLING, A. :

Asiatic Researches, Vol. XI.

171. SUR, A. K.:

Origin of the Indus Valley Script (Indian Historical Quarterly, *Vol.* IX).

172. TAGORE, SIR S. M.:

(a) *Indian Music by Various Authors*, Pts. III @ (2nd., 1882).

(b) *Short Notices of Hindu Musical Instruments* (Calcutta, 1912).

(c) *Universal History of of Music* (Calcutta, 1896).

(d) *The Seven Principal Musical Notes of the Hindus with their Presiding Deities* (Calcutta, 1892).

(e) *Hindu Music* (Calcutta, 1875).

(f) *The Musical Scales of the Hindus* (Calcutta, 1884).

173. *TAITTIRIYA-BRAHMANA* (Calcutta, 1855)—Edited by R. L. Mitra.

174. TOD, LIENT. COL., JAMES:

Music (—Annals and Antiquities of Rajasthan, *V*ol. I).

175. TYAGISVARANANDA, SWAMI:

General Introduction to the Chāndyogya Upanishad (—Vedānta Keshari, Mylapore, Madras).

176, *VAMSA-BRAHMANA* (London, 1852)—Edited by Prof. A. Weber.

177. *VAJASANEYA-ŚAMHITA* (Mangalors. 1873)—Edited by A. C. Burnell.

178. VATS, M. S.:

Excavations at Harappa, Vols. I & II (1928).

179. VENKATESVRA, S. V.:

(a) *Indian Culture Through Ages*, Pt. I (1928).

(b) *The Antiquities of Harappa and Mohenjo-daro* (—The Aryan Path, 130).

(c) *Proto Indian Culture* (—The Curtural Heritage of India, Rāmakrishna Mission, Vol. III).

180. WEBER, PROF. A.:

History of Indian Literaiure (London, 1882).

181. WHEELER, R. E. M. :

Harappa 1946: The Defences and Cemetry, R. 37 (—'Ancient India'—Bulletin of the Archaeological Survey of India, No. 3, Jan. 1947).

182. WILLARD, CAPTAIN N. AUGUSTUS :

A Treatise on the Music of Hindustan, (Calcutta, 1834).

183. WILSON, ANNE C. :

A Short Account of the Hindu System of Music (London, 1904).

184. WINTERNITZ, DR. M. :

History of Indian Literature (English Translation by Mrs. S. Kelkar), Vols. I & II (Calcutta University, 1927).

185. WOOD, ALEXANDER :

The Phsics of Music (London, 1947).

186. WOOLY, C. L.

(a) *Ur of the Chaldees* (London. 1929).
(b) *The Sumerians* (1928).
(c) *Digging of the Past* (Pellican Series).

187. WOOD, PROF. J. H. :

Introduction to the Yoga-System (—Harvard Oriental Series).

188. ZIMMER, PROF. H. :

Myths and Syambols in Indian Art and Civilization (New York City, 1946).

১৮৯। **অহোবল, পণ্ডিত** : (ক) সঙ্গীত-পারিজাত—পণ্ডিত কালীবর বেদান্তবাগীশ-সংপাদিত (কলিকাতা, ১৯৩৬)।

(খ) 'সঙ্গীত-পারিজাত'— (হিন্দী-অনুবাদসহ) —সঙ্গীত-কার্যালয়, হাথরস্, ইউ পি.।

১৯০। **আর্ষেয়ব্রাহ্মণ** (চতুর্থ বা অনুব্রাহ্মণ)—পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রমী-সংপাদিত (কলিকাতা, ১৮৯২)।

১৯১। **ঐতরেয়ব্রাহ্মণ**—সায়ণাচার্য-কৃত ভাষ্যসহিত (*Bibliotheca Indica,* New Series, No. 878)—পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রমী-সংপাদিত (কলিকাতা, ২৮৯৬)।

১৯২। **ঐতরেয়ব্রাহ্মণ** (বঙ্গানুবাদ)—পণ্ডিত রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদী-অনূদিত (বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ সংস্করণ, কলিকাতা)।

১৯৩। **উপাধ্যায়, পণ্ডিত বলদেব**ঃ 'বেদভাষ্যভূমিকাসংগ্রহ' (চৌখাম্বা সংস্কৃত সিরিজ)।

১৯৪। **গঙ্গোপাধ্যায়, অধ্যাপক অর্দ্ধেন্দ্রকুমার** ঃ 'রাগ-রাগিণীর নাম-রহস্য' (—'সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা', প্রকাশক—আর. বি' দাস এণ্ড কোং, কলিকাতা; ১১শ বর্ষ, ১৩৩১; বৈশাখ-চৈত্র)।

১৯৫। **গ্যাভ্‌গিল**ঃ 'সিদ্ধান্তকৌমুদী' (বোম্বাই, ১৯০৪)।

১৯৬। **'গোপথব্রাহ্মণম্'**—পণ্ডিত জীবানন্দ বিদ্যাসাগর ভট্টাচার্য-সংপাদিত (প্রথম সংস্করণ, কলিকাতা, ইং ১৮৯১)।

১৯৭। **গোস্বামী, ক্ষেত্রমোহন**ঃ 'সঙ্গীতসার' (কলিকাতা, ১২৮৬ সাল)।

১৯৮। **ঘোষ, পণ্ডিত রাজেন্দ্রনাথ**ঃ 'অদ্বৈতসিদ্ধি', ১ম খণ্ড (কলিকাতা)।

১৯৯। **চট্টোপাধ্যায়, রামানন্দ**ঃ 'বৃহত্তর ভারত' (—'প্রবাসী'-পত্রিকা, ১৩৩২ সালে, ১ম সংখ্যা)।

২০০। **চট্টোপাধ্যায়, বসন্তকুমার**ঃ 'বৈদিক ভাষায় স্বরের সুর' (—'সাহিত্য পরিষৎ পত্রিকা', ৩য়-৪র্থ সংখ্যা, ১৩৩২ সালে)।

২০১। **চন্দ, রায় বাহাদুর রমাপ্রসাদ**ঃ 'মূর্তি ও মন্দির' (১৯২৪।

২০২। **ছান্দোগ্য-উপনিষৎ**—(ক) দুর্গাচরণ সাংখ্য-বেদান্ততীর্থ অনূদিত (কলিকাতা)।

(খ) ঐ, বসুমতী সাহিত্য-মন্দির সংস্করণ (কলিকাতা)।

(গ) ঐ ডঃ স্যর গঙ্গানাথ ঝাঁ-কর্তৃক ইংরেজীতে অনূদিত (Poona, *Oriental Book Agency*, 1942)

২০৩। **ঠাকুর, স্যার সৌরীন্দ্রমোহন**ঃ

(ক) সঙ্গীতসার' (কলিকাতা)।

(খ) 'যন্ত্রকোষ' (কলিকাতা)।

২০৪। **ত্রিবেদী, রামেন্দ্রসুন্দর**ঃ 'যজ্ঞকথা' (—বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষৎ সংস্করণ, কলিকাতা)।

২০৫। **তৈত্তিরীয়-উপনিষৎ**—পণ্ডিত দুর্গাচরণ সাংখ্য-বেদান্ততীর্থ অনূদিত (কলিকাতা।

২০৬। **দত্ত, রমেশচন্দ্র :** 'ঋগ্বেদসংহিতা' (২য় সংস্করণ, কলিকাতা ১৯০৯)।

২০৭। **দত্তিল :** 'দত্তিলম্' (ত্রিবান্দ্রম সং, ১৯৩০)।

২০৮। **দৈবতব্রাহ্মণম্** (বা ষড়্‌বিংশব্রাহ্মণম্)—সায়ণাচার্য-কৃত ভাষ্য-সাহিতম্, পণ্ডিত জীবানন্দ বিদ্যাসাগর ভট্টাচার্য-সংপাদিত, (কলিকাতা, ১৮৮১)।

২০৯। **নন্দিকেশ্বর :** (ক) 'অভিনয়দর্পণ'—পণ্ডিত অশোকনাথ শাস্ত্রী-অনূদিত ও সংপাদিত (কলিকাতা, ১৩৪৯ সালে)।

(খ) ঐ, ইংরাজী সংস্করণ—ডাঃ মনোমোহন ঘোষ-অনূদিত ও সংপাদিত (*Calcutta Sanskrit Series*, Calcutta)।

২১০। **নারদ :** (ক) 'নারদীশিক্ষা'—ভট্টশোভকর-রচিত টীকাসহিত (কাশী সং, ১৮৯৩)।

(খ) ঐ, পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রমী-সংপাদিত, (কলিকাতা, ১৮৯০)।

২১১। **নারদ :** 'সঙ্গীতকমরন্দ',—পণ্ডিত মঙ্গল রামকৃষ্ণ তেলাঙ্‌-সম্পাদিত (বরোদা সং, ১৯২০)।

২১২। **নারদ :** 'চত্বারিংশচ্ছতরাগনিরূপণম্' (আর্যভূষণ প্রেস, ১৮৩৬)।

২১৩। **নারদ :** 'পঞ্চমসারসংহিতা' (—এসিয়াটিক সোসাইটি অব বেঙ্গল, পুঁথি, নং ৫০৪০)।

২১৪। **পঞ্চবিংশব্রাহ্মণ**—(কলিকাতা, ১৮৬৯-৭৪)।

২১৫। **প্রজ্ঞানানন্দ, স্বামী :** (ক) 'রাগ ও রূপ" (কলিকাতা, ১৩৫৫ সাল)।

(খ) সঙ্গীতের বিচিত্র প্রবন্ধ—('সঙ্গীত-বিজ্ঞান-প্রবেশিকা', [ইং ১৯৩৭—৫২]; মেসার্স আর. বি. দাস কোং প্রকাশিত মাসিক পত্রিকা)।

২১৬। **পালিত, হরিদাস :** 'আদ্যের গম্ভীরা' (১৩১৯ সাল)।

২১৭। **পার্শ্বদেব :** 'সঙ্গীতসময়সার' (ত্রিবান্দ্রম সংস্করণ, ১৯২৫ সাল)।

২১৮। **পুষ্পর্ষি :** (ক) সামপ্রাতিশাখ্য 'পুষ্পসূত্র' (অজাতশত্রু-প্রণীত টীকাসমেত, চৌখাম্বা সংস্কৃত সং, ১৯২৯)।

(খ) ঐ, সামগাচার্য সত্যব্রত সামশ্রমী সংপাদিত (কলিকাতা, ১৮৯০)।

২১৯। বংশব্রাহ্মণম্ (বঙ্গানুবাদসহ)—পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রমী-সংপাদিত (কলিকাতা, সংবৎ ১৯৪৯)।

২২০। বসু, নির্মলকুমার: 'কণারকের বিবরণ' (১৩৩৩ সাল)।

২২১। বাগচি, ডাঃ প্রবোধচন্দ্র: 'ভারত ও মধ্যএসিয়া' (১৯০৬)।

২২২। বায়ুপুরাণ—(ক) পণ্ডিত পঞ্চানন তর্করত্ন-সংপাদিত (বঙ্গবাসী সংস্করণ, কলিকাতা, ১৩১৭ সাল)।

(খ) ঐ, আনন্দাশ্রম সংস্করণ, বোম্বাই।

২২৩। বাল্মীকি মহর্ষি: 'রামায়ণ'—বাসুদেব লক্ষ্মণ শাস্ত্রী পানিসীকর-সংপাদিত, (বোম্বাই ১৯০৯)।

২২৪। বিবেকানন্দ, স্বামী: 'প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য' (উদ্বোধন সং)।

২২৫। বিষ্ণুধর্মোত্তরপুরাণ—বেঙ্কটেশ্বর প্রেস সং, (বোম্বাই, ইং ১৯১১)।

২২৬। বৃহদারণ্যক উপনিষৎ—(ক) পণ্ডিত দুর্গাচরণ সাংখ্য-বেদান্ততীর্থ অনূদিত ও সংপাদিত (কলিকাতা)।

(খ) ঐ, ইংরেজী অনুবাদ, স্বামী মাধবানন্দ-অনূদিত (অদ্বৈত আশ্রম, ১৯৪১)।

২২৭। বৃহদ্ধর্মপুরাণ—(ক) পণ্ডিত পঞ্চানন তর্করত্ন-সংপাদিত (বঙ্গবাসী সংস্করণ)

(খ) ঐ, পুণা-সংস্করণ।

২২৮। বেদানন্দ, স্বামী: 'ভারত ও চীনের সংস্কৃতিগত সম্বন্ধ' (বিশ্ববাণী' পত্রিকা, 'অভেদানন্দ-স্মৃতিসংখ্যা', আশ্বিন, ১৩৫৬ সাল)।

২২৯। ভক্তিরত্নাকর—গৌড়ীয় মিশন সংস্করণ (কলিকাতা।

২৩০। ভরত: (ক) 'নাট্যশাস্ত্র'—কাশী সংস্কৃত সিরিজ, নং ৬০ (ইং ১৯২৯)।

(গ) ঐ, অভিনবগুপ্ত-কৃত টীকাসহিত (বরোদা ওরিয়েণ্টল্ সিরিজ, ১ম—২য় ভাগ, বরোদা)।

২৩১। ভাতখণ্ডে, পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ: 'শ্রীমল্লক্ষ্যসঙ্গীতম্' (ইং ১৯৩৪)।

২৩২। মতঙ্গ: 'বৃহদ্দেশী'—মঙ্গল রামকৃষ্ণ তেলাঙ্-সংপাদিত, (ত্রিবান্দ্রম্ সংস্করণ, ১৯২৮)।

২৩৩। মার্কণ্ডেয়পুরাণ—(ক) পণ্ডিত পঞ্চানন তর্করত্ন সংপাদিত (কলিকাতা, বঙ্গবাসী সং)।

(খ) ঐ, পুণা সংস্করণ।

(গ) ঐ, মহেশচন্দ্র পাল-সংকলিত (কলিকাতা, ১৮১২ শকাব্দ)।

২৩৪। **মিশ্র, পণ্ডিত দামোদর**: 'সঙ্গীতদর্পণ' (কলিকাতা)।

২৩৫। **মেঘদূতম্**—অধ্যাপক কাশীনাথ বাপু-পাঠক সংপাদিত (পুণা সং)।

২৩৬। **যজ্ঞপরিভাষাসূত্রম্**—আপস্তম্ব মুণি-রচিত (বঙ্গানুবাদসহ)—সামগাচার্য সত্যব্রত-সামশ্রমী-সংপাদিত (কলিকাতা, সংবৎ ১৮৪৮)।

২৩৭। **রাজা রঘুনাথ**: 'সঙ্গীতসুধা' (মিউজিক একাডেমী, মাদ্রাজ, ১৯৪০)।

২৩৮। **রায়, ডঃ নীহাররঞ্জন**: 'বাঙ্গালীর ইতিহাস' (২য় সংস্করণ, কলিকাতা ১৩৫৮ সালে)।

২৩৯। **রায়চৌধুরী, বীরেন্দ্রকিশোর**: 'হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে তানসেনের স্থান' (কলিকাতা, ১৩৪৬ সালে)।

২৪০। **শার্ঙ্গদেব**: (ক) 'সঙ্গীতরত্নাকর', কল্লিনাথের টীকাযুক্ত, (আনন্দাশ্রম প্রেস সং, ২৮১৮), ১ম ও ২য় ভাগ।

(খ) ঐ, সিংহভূপাল ও কল্লিনাথের টীকাযুক্ত (আডেয়ার সং মাদ্রাজ)।

(গ) ঐ, সিংহভূপালের টীকাযুক্ত, পণ্ডিত কালীবর বেদান্তবাগীশ-সংপাদিত, স্বরাধ্যায় মাত্র (কলিকাতা)।

২৪১। **শিক্ষাসংগ্রহঃ**—(কাশী, সংস্কৃত সিরিজ, ইং ১৮৯৩)।

২৪১। **'শুক্লযজুর্বেদকাণ্বসংহিতা'**—পণ্ডিত মাধব শাস্ত্রী-সংপাদিত (চৌখাম্বা সংস্কৃত সিরিজ, কাশী, সংবৎ ১৯৬৫)।

২৪৩। **শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যম্**—মহর্ষি কাত্যায়ন-প্রণীত ও উবধ-কৃত ভাষ্যসহিত—পণ্ডিত জীবানন্দ বিদ্যাসাগর ভট্টাচার্য-সংপাদিত (কলিকাতা, ১৮৯৩)।

২৪৪। **সঙ্গীত-বিজ্ঞান-প্রবেশিকা** (আর. বি. দাস এণ্ড সন্স্ ৮-সি, লালবাজার ষ্ট্রীট, কলিকাতা)।

২৪৫। **সামবিধানব্রাহ্মণ** (বঙ্গানুবাদসহ)—পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রমী-সংপাদিত (কলিকাতা, ইং ১৮৬৫)।

২৪৬। **সামসূচী**—পণ্ডিত সত্যব্রত সামশ্রমী-সংপাদিত (কলিকাতা)।

২৪৭। **সামশ্রমী, পণ্ডিত সত্যব্রত ঃ** ‘সামবেদসংহিতা’, (কলিকাতা)।

২৪৮। **সেন, রাধামোহন ঃ** ‘সঙ্গীততরঙ্গ’ (কলিকাতা)।

২৪৯। **সোমনাথ ঃ** (ক) ‘রাগবিবোধ’ (আডেয়ার সং, ইং ১৯৪৫)।

(খ) ঐ, (লাহোর সংস্করণ)।

(গ) ঐ, (ইংরেজী সংস্করণ)—এম. এস. রাম-স্বামী আয়ার-অনূদিত (ত্রিবাঙ্কুর বিশ্ববিদ্যালয় সংস্করণ)।

২৫০। **‘হরিবংশ’** (মহাভারত)—পণ্ডিত পঞ্চানন তর্করত্ন (বঙ্গবাসী সংস্করণ, কলিকাতা)।

॥ শুদ্ধিপত্র ॥

পৃষ্ঠা	লাইন	আছে	হবে
১২	১১	India	Indian
ঐ	২০	Silvain	Sylvain
২১	১৯	hcw	how
২২	৮	oppertunity	opportunity
২২	৮	interchane	interchange
২২	১৪	ভরেতেতর	ভারতেতর
২৪	১	পৌছেচে	পৌচেছে
৩৩	১৬	solemm	solemn
৩৭	১৩	ইংল্যাণ্ড	ইংল্যাণ্ড
৩৭	১৬	a-tual	actual
৩৮	২১	১৬৪৫-২৬৭৬	১৬৪৫-১৬৭৫
৩৯	১৯	বেশীর	বেশীর ভাগ
৪১	৫	ইস্পাহান	ইস্পাহান
৪৫	৭	শোন যায়	শোনা যায়
৪৭	১৮	Eoian	Eolian
৪৮	১	নাগ-	রাগ-
৪৮	৫	whicn	which
৫০	ফুটনোট— ১০	ঋরেণ	ঋণের
৫৩	১৩	Classfcal	Ciassical
৫৩	২১	Historo	History
৫৪	১১	জাতিদেয় তাড়িরে	জাতিদের তাড়িয়ে
৫৪	২৫	বাণকেরা	বণিকেরা
৫৯	২৬	কলেছেন	বলেছেন
৬৩	৪	মাঞ্চুরিয়য়ার	মাঞ্চুরিয়ার
৬৩	১১	tfe	the

পৃষ্ঠা	লাইন	আছে	হবে
৬৬	৪	প্রচবন	প্রচলন
৬৭	৮	বেহয়লার	বেহালার
৬৮	২৩	30000	3000
৬৯	ফুটনোট—৩	Rigvetic	Rigvedic
৭২	৪	forgetten	forgotten
৭৩	৮	খ্রীষ্টীয়	খ্রীষ্টীয়
৭৪	২১	সুপ্রাচীন	সুপ্রাচীন
৭৫	২৪	atrraction	attraction
৭৯	২৮	উইলিম্	উইলিয়াম্
৮১	৯	Iudus	Indus
৮১	১০	ল্যাাঙ্ ডন	ল্যাঙ্ ডন
৮৩	২২	সিন্ধু	সিন্ধু
৮৪	২৫	shall	shell
৯৩	১৪	ব্রাক্ষণ	ব্রাহ্মণ
১০২	১৬	পবস্তাৎ	পরস্তাৎ
১০৯	২৭	দুই	, দই
১১৬	১৯	শিক্ষকার	শিক্ষাকার
১২৩	২	ss	is
১২৭	২১	ছন্দোগ্য	ছান্দোগ্য
১২৯	১	মহাব্রযোগে	মহাব্রতযাগে
১২৯	১৩	স্বর্ণলাভের	স্বর্গলাভের
১৩২	২২	অল্লেখ	উল্লেখ
১৩৫	২৪	সমাবেদে	সামবেদে
১৩৬	১২	মৃদঙ্গতি	মৃদঙ্গাদি
১৪৩	২৭	উপয়	উপায়ও
১৬১-১৭৫		প্রতিশাখ্যে	প্রাতিশাখ্যে
১৬১	৩	প্রতিশাখ্য	প্রাতিশাখ্য
১৬১	৫	প্রাভিশাখ্য	প্রাতিশাখ্য
১৬৬	২১	লক্ষ্য করা	লক্ষ্য করার

পৃষ্ঠা	লাইন	আছে	হবে
১৮১	১৫	cf	of
১৮২	১২	writen	written
১৮৩	১৩	বকমভাবে	রকমভাবে
১৮৫	২৫	উচ্চাচিত	উচ্চারিত
১৯২	২৫	regarn	regard
১৯৭	১২	accorbidg	according
১৯৭	১২	crae	crate
২০১	২৪	vlbrating	vibrating
২০৫	২৭	সাবক-কিছুর	সব-কিছুর
২০৭	২	বর্ণোচ্চরণ	বর্ণোচ্চারণ
২২১	৩ এবং ৪	ব্যাঞ্জন	ব্যঞ্জন
২২৩	৯	গন্দীরভাবে	গম্ভীরভাবে
২২৪	৫	মনিত	নমিত
২২৪	২৪	অধ্যাত্মক	আধ্যাত্মিক
২২৫	২১	নন্দীকেশ্বরের	নন্দিকেশ্বরের
২২৮	২০	কাতায়নের	কাত্যায়নের
২৩১	২	নাদ্মোৎপত্তির	নাদোৎপত্তির
২৪৩	১১	থোকে	থেকে
২৪৭	২৩	লঘমোঘা	লঘুমোঘা-
২৪৯	১০	ক্ষেয়ঃ	জ্ঞেয়ঃ
২৫০	১৭	অভিচারিক	আভিরাচিক
২৬০	১৭	tc	to
২৬১	২৭	মন্ত্রদ্রষ্টা	মন্ত্রদ্রষ্টা
২৬৪	১২	সৎস্করণ	সংস্করণ
২৬৭	১২	Thse	These
২৬৭	১৭	com-position	composition
২৭১	১৩	গান্ধারগ্রামর	গান্ধারগ্রামের
২৭১	১৬	কোন	কেন
২৭১	১৬	কেন	(বাদ যাবে)

পৃষ্ঠা	লাইন	আছে	হবে
২৭১	২৬	উল্লেথ	উল্লেখ
২৭৫	৩০	বিরচিতানে	বিরচিতানি
২৭৮	২৭	আভুদায়িক	আভ্যুদয়িক
২৮১	২২	গ্রয়োগে	প্রয়োগে
২৮৩	৯	উচ্চাটন	উচাটন
২৮৯	২৭	সাহ্যয্যে	সাহায্যে
২৯০	১৭	এম্বং	এবং
২৯০	২০	অধিবারী	অধিকারী
২৯১	১৫	স্বরপ্রকাশ	স্বয়ংপ্রকাশ
২৯১	২১	গাম্ভির্য	গাম্ভীর্য
২৯৪	১৮	কয়েছেস	করেছেন
২৯৫	২১	দৃষ্ঠিভঙ্গী	দৃষ্টিভঙ্গী
৩০১	৭	iength	length
৩০৪	৮	কাশ্মিদের	কাশ্মিরীদের
৩০৪	৮	পুর্বরূপ	পূর্বরূপ
৩০৪	২৯	ব্রাহ্মার	ব্রহ্মার
৩০৫	২২	পেটলখোরার	পিটলখোরার
৩১০	১৬	reec	reed
৩১৩	৮	simiiar	similar
৩১৮	ফুটনোট ৩	কুষ্ণযজুর্বেদের	কৃষ্ণযজুর্বেদের
৩২১	৯	দ্ধারা	দ্বারা
৩২২	ফুটনোট ১	পূর্ব	পূর্বে
৩৩০	৩০	ইতাদি	ইত্যাদি
৩৩৪	৯	শ্রুতিসংখ্যার	শ্রুতিসংখ্যার
৩৩৫	৯	লক্ষণাদিযুক্ত	লক্ষণাদিযুক্ত
৩৩৫	২৮	বীরসের	বীররসের
৩৩৭	১৯	সংগ্রতগ্রন্থ	সংগ্রহগ্রন্থ